

Universidad Nacional de las Artes

Área Transdepartamental de Crítica de Artes

Tesis de Maestría en Crítica y Difusión de las Artes

*Figuras vacilantes: paisaje, espectro y jardín en el cine de
Lucrecia Martel*



Alumna: Fernanda Alarcón

Directora: Marita Soto

Codirectora: Ana Amado

Noviembre 2015

Índice

INTRODUCCIÓN. Un nudo con la imagen.....	2
CAPÍTULO UNO. Ante el paisaje.....	14
CAPÍTULO DOS. El acople siniestro y la niña espectro.....	51
CAPÍTULO TRES. El jardín de los recuerdos olvidados.....	85
CONCLUSIONES. Nuevos brotes.....	119
AGRADECIMIENTOS. Jardines humanos.....	126
BIBLIOGRAFÍA y FILMOGRAFÍA. Entramados.....	129

INTRODUCCIÓN. Un nudo con la imagen

“Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol.”

Gilles Deleuze y Félix Guattari

Esta investigación trama un recorrido por las películas de Lucrecia Martel desde una perspectiva de género. Intencionadamente hablo de “trama”, “recorrido” y “perspectiva” porque involucran cierta idea de viaje, transitar un camino de formas abiertas e inestables que permite avanzar pero también explorar.

Tiempo atrás, cuando pude reconocer que la cuestión de los géneros me interesaba y comencé a considerar el camino de la investigación, desde distintas voces y en diferentes contextos apareció la misma recomendación. Quienes me aconsejaron en los primeros pasos de esta exploración repetían que debía realizar una serie de aclaraciones: “¿A qué género vas a dedicarte?”, “¿Te interesan los géneros cinematográficos o los géneros sexuales?”, “¿Vas a meterte con las discusiones de los estudios *queer*?”, etc.

Frente a semejante extensión, preferí no ir por los extremos. En lugar de decidir un bando, busqué *ir por el medio*, probar una superposición de enfoques. ¿Surgirían confrontaciones, nuevos encadenamientos en el intento de combinar los géneros? ¿Habría *nudos visibles* entre lo que rápidamente podríamos llamar “géneros artísticos”¹ y las teorizaciones en torno a los géneros sexuales? ¿Qué pasaría si probara poner en relación ciertas discusiones del feminismo y la teoría *queer* con los estudios visuales?

¹ La expresión “géneros artísticos” intenta destacar una diferencia frente al *modelo textual* de análisis de las imágenes. Con este enfoque persigo una distinción de la dimensión meramente textual a la que nos acostumbra el abordaje de los géneros discursivos “...un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el «alfabetismo visual», basándose en un modelo textual.” W. J. T. Mitchell (1994) *Teoría de la imagen*, Akal, Madrid, 2009, página 23.

Los géneros como modos de ver

La iniciativa se volvió desafiante. Cada vez que tanteaba poner mi plan en palabras aparecía un problema especulativo. En la explicación, se convertía en un intento demasiado aparatoso y lejano. Pero una intuición, como un susurro desde lejos, insistía. El camino tal vez podría estar más cerca: buscar por el medio, inmiscuirse.

El cine mantiene una estrecha relación con los géneros. Desde mis primeros recuerdos², la posibilidad de vincular la propuesta de una película con un género se parecía a la creación de un horizonte. Títulos en letra de imprenta sobre anaqueles del videoclub, etiquetas en los viejos programas de mano, rótulos en diarios y revistas especializadas. Algo se formaba delante, una superficie de búsqueda frente a los ojos. ¿Sería posible *explorar* los géneros como *modos de ver*,³ visiones recreadas y reproducidas que habitan y organizan las imágenes?

El crecimiento sostenido del árbol

Así apareció una primera estrategia: buscar una aproximación, un esquema de referencia para volver visible la propuesta de la tesis. Si los géneros actúan como herramientas de organización y descubrimiento visual ¿podría el árbol sintetizar esta forma de *sostén*?

Rastreando, examinando un conjunto de discusiones fundadoras en el campo de los géneros literarios encontré autores⁴ que asociaban los géneros a *modelos orgánicos*,

² Estos recuerdos podrían caracterizarse como “cinéfilos”. Quiero decir, los asocio a experiencias personales y lazos, formas de sociabilidad en torno a las imágenes del cine: “... la cinefilia es realmente una cultura artística, la conjunción de un saber compartido y de una actividad de intercambio, generada por la afición a una técnica artística.” Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto (2010) *Cinéfilos y cinéfilas*, La Marca, Buenos Aires, 2012, pág. 19.

³ Como señala John Berger en los *modos de ver* habitan condiciones y tonos cambiantes de experiencia. Lo que vemos implica una disposición, un juego de tensiones, de prácticas y aprendizajes que nace del encuentro entre lo que vemos y una sensibilidad, del mismo modo que las obras de arte o las imágenes también vienen del encuentro entre un material y un proyecto de creación. Las imágenes, en este sentido, no se reducen a emplazamientos para el ojo sino que poseen el efecto o la cualidad de hacernos mirar, como si fueran *corredores*: “Nunca miramos una cosa, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos.” En John Berger (2000) *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, pág. 14.

⁴ Northrop Frye (1957) *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1977. Gérard Genette (1977) “Género, “tipos”, modos” en M. A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988. Tzvetan Todorov (1976) *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós, Buenos Aires, 2006. Jean-Marie Schaeffer (1989) ¿Qué es un género literario?, Madrid, Akal, 2006.

uniones de elementos con rasgos comunes que por clase o tipos de pertenencia forman *tejidos*. Me resultó atractivo jugar con esa naturaleza mezclada con cultura que parece residir en el origen del término género y diagramé un esquema de árbol para *visualizar lo que intento entrelazar*.

El dibujo propone una alineación nítida que contrasta tres sectores como niveles en una distribución ordenada: raíces, extensiones y frutos. En la base, se pueden diferenciar tres raíces entretejidas: la teoría *queer*, los estudios visuales, y los estudios feministas. Las raíces son los campos teóricos, las lecturas y disciplinas que dan sustento a la investigación. A los lados, en las ramas del árbol tracé un eje de contrarios. Dos toques de expansión o



desarrollo: la figuración y la vacilación. Quizá todavía esto se vuelva confuso; esta dinámica de antípodas tiene vínculo directo con los frutos, las figuras que aislé para afrontar cada película: el paisaje cuadro, la niña espectro y el jardín sangriento.

Este primer esquema permitió detectar resbalones, problemas de concepto y método. La lógica de sucesión del árbol manifestó su estatismo, un conjunto de condiciones paralizadas. El boceto no da cuenta de la riqueza del recorrido que alimenta este trabajo, los encuentros y las transversalidades no están a la vista. Quizá se entienda mejor observando un rasgo concreto: la conexión entre los estudios visuales y los estudios de género (dos campos que comparten similares estrategias interdisciplinarias, diálogo entre marcos, dominios y lenguajes diferentes) no aparecen. Algo parecido sucede con el eje de contrarios. La división tajante figuración-vacilación implica una rigidez (ver una figura o dudar de su aparición) que después se desvaneció. Como asoma en el título de esta tesis, encontré *figuras vacilantes*. Figuras o capturas visibles e indecisas que contemplan

modificaciones, como fuerzas o líneas que se desestabilizan, se desagregan y son factibles de recomposición.

El alboroto de la hierba

Gracias a la revisión de la famosa introducción de *Mil Mesetas* de Guattari y Deleuze⁵, hice una nueva versión del primer esquema. Si mi reflexión apuntaba a un crecimiento transversal o cruzado, la imagen jerárquica y maciza del árbol era limitada, taxativa.⁶ ¡Faltaba atender a las multiplicidades volumétricas, sin reducirlas a leyes de combinación! Por eso agregué tallos subterráneos, hojas, pétalos, espinas, bulbos y filamentos, para darle lugar a lo que irrumpe y hace saltar en pedazos la estabilidad construida por referentes contextuales, sea la naturaleza o la costumbre. Este segundo esquema presenta este trabajo, como un desplazamiento por medio de la proliferación, en donde las figuras fueron armándose por cruces, por encadenamientos y formatos híbridos, como *hierbas y flores silvestres* que traspasan la lógica vertical, binaria y unívoca de ampliación y crecimiento.

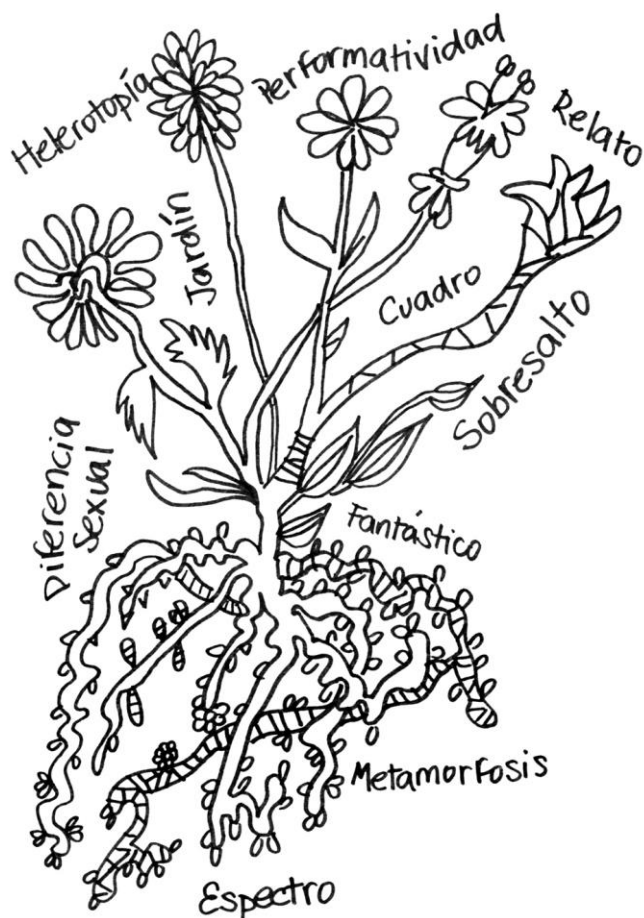
El género es un concepto relacional, sus lazos inventan parámetros que no son originarios. No trataré de definir los géneros sino delinear intensidades, líneas de fugas, escapes donde un género puede *encontrar* al otro, donde ciertas formas de pensamiento pueden encontrarse, como una doble captura. Una visión del género como la fuerza que da inicio a una contemplación.⁷ Desde esta óptica, intento un acercamiento a las imágenes como

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) “Introducción: Rizoma” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2012. Philip Armstrong “¿Una epistemología d los Estudios Visuales? Recepciones de Deleuze y Guattari” en José Luis Brea (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005, págs. 115-130.

⁶ “No hay ninguna duda, nos plantan árboles en la cabeza: el árbol de la vida, el árbol del saber, etc. Todo el mundo reclama raíces. El Poder siempre es arborescente. Casi todas las disciplinas pasan por esquemas de arborescencia: la biología, la lingüística, la informática (los autómatas o sistemas centrados). Y sin embargo las cosas no van por ahí, incluso en el caso de esas disciplinas. Cada acto decisivo da cuenta de otro tipo de pensamiento, y máxime si se tiene en cuenta que los pensamientos también son cosas. Hay multiplicidades que no cesan de desbordar las máquinas binarias y que no se dejan dicotomizar. Por todas partes hay centros, centros como multiplicidades de agujeros negros que no se dejan aglomerar. (...) El rizoma es todo eso. Pensar en las cosas, entre las cosas; eso es precisamente hacer rizoma y no raíz, *trazar la línea y no pararse a recapitular*. Crear población en un desierto y no especies y géneros en un bosque. Poblar sin jamás especificar.” Gilles Deleuze y Claire Parnet (1977) *Diálogos*, Pre-Texto, Valencia, 2013, págs. 31-32.

⁷ En este sentido es fundamental la reflexión de Oscar Traversa: “El interés del estudio de los géneros no es el de clasificar autores y obras en las categorías definidas, sino el de dar puntos de vista de conjunto, principios generales de interpretación y de apreciación que, utilizados con elasticidad y con matices, permitirían captar aspectos múltiples de una obra, juzgar las relaciones de fondo y de forma (...) El género en

posibilidades que discurren, despejan una corriente de *contagios*. Desterritorializar el género, abrir lugares, figuras de desarticulación del espacio común. Seguir un sendero



estimulante, de dimensiones alegremente dinámicas, sin ejercer la violencia que reduce lo conocido a lo estereotipado.

Tomando la expresión topográfica de Nicolas Bourriaud (que bebe del *rizoma* deleuziano), el diseño de esta investigación puede pensarse como una *forma radicante* cuya trayectoria intenta *hacer crecer sus raíces a medida que avanza*, en función del suelo que la recibe:

“Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las

imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer.”⁸

En este segundo esquema, las palabras clave aparecen como títulos flexibles que se superponen o coexisten, precisamente, porque me interesa sostener que no hay un único rubro, título o marca que pueda dar cuenta de una película, una mirada o una lectura. Estos títulos pueden funcionar como etiquetas, secciones, categorías para facilitar el recorrido. Dicho de otro modo, a modo de hipótesis o presupuesto de lectura, apunto a *desplegar los*

cine se definiría a través de una mezcla de nociones que abrevan en el teatro, la literatura, el sentido común, etc.” En *Cine: el significante negado*, Hachette, Buenos Aires, 1988, págs. 79-80.

⁸ Nicolas Bourriaud (2009) *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pág. 22.

géneros como modos de percepción, narrativos, convencionales y colectivos donde lo visual-narrativo y lo socio-sexual se articulan o entrelazan.⁹

En el encuentro con eso que vemos, la ayuda de los géneros parece apuntar a qué se hace con lo *ya-visto* para que se pueda seguir viendo aún mejor. Persigo un ejercicio de intercambio entre superficies o redes pensativas: desde una mirada atenta a las películas de Martel, pensar sus imágenes y los géneros. Tratar de *ver con* los géneros, considerándolos como *lo visible que permite ver*, mantenerse cerca de las imágenes que conforman las películas y trazar un itinerario cuidadoso.

Propongo considerar al género no como una caja cerrada, cuya lógica funciona sometiendo signos a una clasificación previa, sino como una red flexible y mutable para abrir un horizonte de búsqueda; el género en tanto perspectiva o modo de circulación¹⁰, *vía de fluidez* para recorrer la minuciosa arquitectura del cine de Martel. Los films de esta realizadora ofrecen realidades de notable y calculada construcción¹¹; son piezas de múltiples formas expresivas imbricadas que, por la variedad de canales sensoriales, dramáticos y emotivos que congregan, plasman un panorama complejo, un horizonte controlado y a la vez resonante y definido por su falta de clausura.

Como hipótesis complementaria, entonces, propongo abordar el cine de Martel intentando no traicionar o cerrar sus preguntas. Aislar tres *figuras* como medio de indagación que desde *la imagen* instalan una *torsión entre* diferentes extensiones o capas del género: juegos de suspensión narrativa y visual que siembran la duda (tradición visual-textual de lo fantástico/*genre*) y contradicciones que dispersan efectos performativos de la diferencia

⁹ “Puede que la palabra ‘articulación’ nos ofrezca una pista. Procede etimológicamente de la misma raíz, ‘ar’, que la palabra ‘arte’. Unir, juntar, encajar. (*Artus* en latín significa ‘miembro’. *Arsis* en griego significa ‘levantar’) La palabra ‘articulación’ se refiere, en primer lugar, a las uniones anatómicas y, en segundo lugar, a la producción del habla o de cualquier otro sistema lingüístico. Articulación entraña tanto el acto de unir como el de cambiar de dirección.”⁹ John Berger (2005) “Echar ramas” en *Sobre el dibujo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2013, pág. 65.

¹⁰ Las posibilidades de reestructuración que despliega la consideración del género como “modo de ver” o “vía de circulación” intentan subrayar que la reflexión *comienza* en la evidencia, en la comunicabilidad discursiva presente en elementos de la imagen.

¹¹ “El realismo de Lucrecia Martel no surge de un ejercicio de improvisación o a la vez de un registro documental, sino que opta por una acepción más clásica de la puesta en escena: el realismo como síntesis reveladora, como articulación ficcional que ilumina una totalidad a partir de los comportamientos individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales, aun cuando —en términos de Lukács— tiende a «describir» más que a «narrar».” David Oubiña (2009) *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Picnic, Buenos Aires, págs. 10-11.

socio-sexual (*gender*). A través de la productividad enmarañada que organiza *lo fantástico*, asociado a la *ficción* y la *incertidumbre*, intento explorar una superposición de enfoques que permita extraer conclusiones de la forma visual.

¿Por qué lo fantástico? En primer lugar, la apuesta responde a un fenómeno de resonancia. Perseguir un sendero de señas fugaces. Pienso en ejemplos como la “caminata zombi” al comienzo de *La ciénaga*, los relatos religiosos-horrorosos de estigmas, mujeres aparecidas y sobresaltos que inundan *La niña santa* o los muertos que la Tía Lala reconoce en los videos de casamiento de *La mujer sin cabeza*. Atmósferas, filiaciones que en mi memoria quedaron prendidas como un *abrojo*, relacionadas con lo fantástico, debido al énfasis en “sutiles sugerencias, atisbos imperceptibles y toques de selectivos detalles asociativos que expresan matices de estados de ánimo¹².” La segunda motivación tiene, así, relación con la capacidad escurridiza de *remover*, *desenterrar* y *germinar* que compendia lo fantástico. Como esas plantitas que brotan entre los vericuetos de las paredes, es un género que atraviesa diversas expresiones artísticas. Posee un gesto desestabilizador¹³, porque *arranca en la duda*.¹⁴ Quiero decir, activa preguntas en lugar de certezas. “Ese fantástico del que se trata aquí no es aquel que interrumpe el curso ordinario de las cosas – como lo sobrenatural, lo extraterrestre o lo divino– sino más bien aquello que les es a la vez extraño y presente, al mismo tiempo su contradicción y su confirmación.”¹⁵

¹² Howard Phillips Lovecraft (1937) “Notas sobre la escritura de ficción extraña” en *Horror y ficción*, Prometeo, Buenos Aires, 2015

¹³ Esta expresión trata, de algún modo, de seguir la reiterada veta de análisis desarrollada por Didi-Huberman a través del estudio de *gestos contradictorios* que habitan las imágenes. Tomando como referencia a Walter Benjamin y Aby Warburg, las imágenes pueden considerarse “pensativas”. Suscitan un despliegue, porque cuando estamos frente a ellas parecen desdoblarse, evidenciar rasgos y temporalidades diferentes. En la conferencia “Vuelta-revuelta, Eisenstein, El pensamiento dialéctico aplicado a las imágenes” (Seminario “Pensar con imágenes”, 17 y 18 de Septiembre 2014, Teatro Margarita Xirgu -UNTREF) el autor presentó una minuciosa revisión de imágenes deteniéndose en rostros, posturas y composiciones provenientes de bocetos, fotografías y fotogramas del realizador ruso que conglomeran *concepciones arremolinadas, simultaneidades contradictorias* donde el conflicto opera como *nacimiento constante*. En este sentido, destacó las labores del montaje y el encuadre como explosiones, estallidos para *desbordar el sentido*, desgarrar el espacio y el tiempo antes que delinear la significación.

¹⁴ Diversos autores coinciden en asimilar lo fantástico a un *tono*, una valiosa ambivalencia que *crece* por variaciones o matices. El famoso estudio de Rosemary Jackson sobre el *fantasy* destaca divagaciones y paradojas que emergen cuando en lugar de apelar a la “estructura” se considera primero la *tonalidad* o *modo contradictorio* como piedra fundante: “...las contradicciones salen a la superficie y se plantean como antinomias, puesto que la razón tiene que confrontarse con todo lo que tradicionalmente rechaza.” Rosemary Jackson (1981) *Fantasy: literatura y subversión*, Catálogos editora, Buenos Aires, 1986, página 18.

¹⁵ Clément Rosset (2001) *Reflexiones sobre cine*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010, págs. 118-119.

Ir tras el *cambio de óptica que comienza* ante apariencias engañosas y/o disruptivas –sean escenarios, sonidos o seres que nos inquietan– para abordar un grupo de características presentes en las películas de esta directora y al mismo tiempo, mediante el acercamiento al género como punto relacional, *límite fértil*, para cruzar cuestiones en disputa que abren vectores de lectura y comprensión a partir de interrogantes, cruces y reciprocidades, para poner en diálogo *nudos entrelazados*¹⁶.

Preparación del terreno, herramientas metodológicas.

El eje principal de este trabajo se ubica en la imagen: trabajar relaciones de imágenes, dialogar con ellas como terreno de intercambio en constante formación. Resulta importante subrayar que cuando hablo de imagen estoy intentando no limitar el concepto a lo meramente “visual”. Tomando la perspectiva crítica que exponen los estudios visuales, hablar de imagen formula una *predisposición entrelazada* que mezcla todos los medios, lo sonoro, lo táctil, lo háptico, etc., atendiendo a las *modalidades sensoriales* mixtas que recurrentemente son olvidadas por la mal comprendida “hegemonía de lo visible”. Por este motivo, los estudios visuales funcionan como el campo de indagación interdisciplinaria y multimetodológica que prepara el terreno de esta investigación y permite articular influencias y modificaciones que transforman nuestras capacidades de percepción y reflexión. Como afirma W. J. T. Mitchell¹⁷, el estudio de la visualidad propone una serie de intervenciones estratégicas y alteraciones dentro de disciplinas existentes que no se limita a la consideración de las imágenes como lugares de creación y discusión de significados (lo que Nicholas Mirzoeff¹⁸ y Mathew Rampley¹⁹ denominan “cultura visual”) sino que se extiende a las prácticas del *ver y mostrar*.

¹⁶ Tomando las palabras de Gilles Deleuze se trata de atender a *devenires* que “... pertenecen a la geografía, son orientaciones, direcciones, entradas y salidas. (...) no son fenómenos de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos. Y las bodas siempre son contra natura. La boda es lo contrario de una pareja. Se acabaron las máquinas binarias: pregunta-respuesta, masculino-femenino, hombre-animal, etc. Una conversación podría ser eso, el simple trazado de un devenir.” Gilles Deleuze y Claire Parnet (1977) *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 2013, pág. 6.

¹⁷ W. J. T. Mitchell “Mostrando el ver. Una crítica de la Cultura Visual”, *Estudios Visuales* N 1, CENDEAC, Murcia, 2003.

¹⁸ Nicholas Mirzoeff (1999) *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

¹⁹ Mathew Rampley (2006) “La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la Antropología” en *Estudios Visuales* N 3, CENDEAC, Murcia, 2007.

Esta vitalidad de la imagen como algo que circula *entre* materias expresivas y discursos diferentes tiene su principal apoyo en la acción modificadora de la *descripción*²⁰ como puntapié de pensamiento crítico. Describir una imagen abre un sitio privilegiado de libre deslizamiento hacia la teoría y, en sentido inverso, traza un camino desde las teorías de vuelta a las imágenes, para deshilar formas y nuevas miradas. En otras palabras, el trasfondo de valor reflexivo y abierto que destacan los estudios visuales conforma la red de contención de este análisis; un análisis que busca estar atento a *qué es lo que hay* en las películas en primer lugar²¹. Me interesa de manera especial que el análisis comience en las imágenes, desde el movimiento de mezcla que juega con *cómo se muestra lo que vemos* (condiciones de lectura en elementos que interpelan distintos niveles, texturas, sensorialidades) y *qué imaginamos/con qué lo relacionamos* (participación que relaciona atención, percepción, memoria y apreciación afectiva) para encontrarse con la teoría y luego volver a las imágenes sin quitarles su eficacia narrativa ni su potencia poética.²²

Por todo esto, el camino que propongo para recorrer las rugosidades de las imágenes sin tratarlas como ilustraciones y sin identificar esencias²³, para transitar las películas sin detener su movimiento narrativo, consiste en delimitar tres *figuras* como medio de paso para situarse ante una constelación de cuestiones que cada una de las películas despliega²⁴.

²⁰ Philippe Hamon destaca la *capacidad explicativa* que involucra la descripción en tanto modo de funcionamiento de una situación comunicativa. La descripción no se define por su referente sino por rasgos enunciativos que suponen la *capacidad de fragmentar y ordenar*, poner a disposición las particularidades de un objeto. En esta dirección, el autor compara al descriptor con alguien que en su búsqueda se vuelve testigo presencial y *acompaña lo descripto*: “Si no es un ser sedentario, se trata de un viajero, un turista, un explorador, alguien que funciona como una enunciación narrativa-descriptiva está cumpliendo una misión científica o que viaja para aprender o para llenar un espacio vacío dentro del saber institucionalizado.” En *Introducción al análisis de lo descriptivo* (1981) Edicial, Buenos Aires, 1991, pág. 46.

²¹ En términos de Sontag, intentar el ejercicio desafiante de decir *qué es lo que es*, en lugar del ejercicio pretencioso de *interpretar qué significa*. Susan Sontag (1961) *Contra la interpretación*, Alfaguara, Buenos Aires, 1996, pág. 39.

²² En la línea de las reflexiones visuales iniciadas por Gombrich, indagar en un *descubrimiento visual a través del arte* y, a la vez, dar vuelta la ecuación y problematizar la *construcción visual de lo social*. Véase E. H. Gombrich (1982) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza, Madrid, 1987.

²³ “... todos los contrastes son buenos, pero a condición de que no consistan en interpretaciones, sino que (...) multipliquen, que creen una nueva lengua en el interior de su lengua.” Gilles Deleuze y Claire Parnet (1977) *Diálogos*, Pretextos, Valencia, 2013, pág. 9.

²⁴ Como señala Ana Amado, “La noción de “figuración”, o sus correlatos de “figuras”, forman parte del arsenal de herramientas críticas y metodológicas –también ideológicas– de la historia del arte y de la estética en general, cuyo aporte al campo de las representaciones visuales puede aplicarse a los enunciados fílmicos

La vía de la figura —en tanto encuadre y delimitación de formas visuales— expresa una reorientación que será de ayuda para pensar los géneros como lugares de encuentro con el placer del texto²⁵.

Tomando en cuenta el planteo de Susan Buck-Morss, pensé en apelar al uso creativo de las imágenes, trabajar desde lo que tan fácilmente se pasa por alto en el proceso analítico:

“El mundo no se divide en parcelas creadas por las disciplinas, ya que todas ellas estudian el mismo mundo; más bien cambia el modo en que el espectador lo observa a medida que se rebasan los límites disciplinarios. A diferencia de otras disciplinas, los Estudios visuales no tratan de un parcela, un sector delineado del mundo, sino de una *película emanada* de la superficie del mundo. (...) Moviéndose a través del espacio, en lugar de ocuparlo, como un objeto ramificado, las líneas de la imagen son conexiones rizomáticas —transversalidades más que totalidades.”²⁶

En otras palabras, propongo recorrer las películas a través de tres figuras que permitan descomponer la *red flexible* del género en tanto figuras vacilantes, de contornos difuminados:

1. el *paisaje-cuadro*, el género como un *umbral dinámico*. La pauta enunciativa²⁷ que se desprende de una serie de imágenes de paisaje en *La ciénaga* ofrece un ingreso, un terreno de exploración a la problemática de los géneros;
2. la *niña espectro*, el género como *visibilidad del cuerpo*. El *tratamiento retórico* de la figura de la protagonista en *La niña santa* permite entrever una *metamorfosis*, una salida o movimiento de reestructuración y escape;

(constituido en términos de valores plásticos, enunciados narrativos y organización sintáctica)” *La imagen justa*, Colihue, Buenos Aires, 2009, pág.52.

²⁵ Barthes relaciona la figura, lugar de producción de deseo, con el cine: “...el film será siempre con toda seguridad figurativo aunque no represente nada (por lo que de todas maneras vale la pena realizarlo).” Roland Barthes (1978) *El placer del texto y la lección inaugural*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, pág. 74.

²⁶ Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global” en Brea, José Luis (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005 pág. 155.

²⁷ Mediante la diferenciación que propone Oscar Steimberg de marcas enunciativas, efectos retóricos y pliegues temáticos presentes en el género, extendiendo en tres dimensiones el abordaje del cine de Martel. No pretendo privilegiar uno de los rasgos sobre otros sino que, a modo de presentación de las figuras, destaco uno por vez para desplegar los aspectos genéricos, pero valga la aclaración: los tres aspectos están siempre presentes. Se trata solamente de destacar *sus gestos* o *rasgos más ostensibles* con la ayuda de las figuras. Oscar Steimberg “Proposiciones sobre el género” en *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

3. el *jardín*, el género como *zona de variación*. El tópico del jardín como *plataforma temática* de sospechosas reverberaciones, juego de distancias y ecos que conectan espacios de naturaleza doméstica y cuerpo femenino en *La mujer sin cabeza*.

Resumidamente, propongo pensar el género como un *nudo* productor de *articulaciones*, es decir, como vía para probar una *reorientación*: poner en relación teorías del análisis de las imágenes, cuestiones de historia del arte, estética, semiótica y análisis cinematográfico con la fuerza teórica y política de las teorías de los estudios *queer* y feministas²⁸ de raíz deconstructiva y postestructuralista.²⁹

Un nudo señala el lugar desde donde emergen las hojas de un árbol, una *zona de brote y de cruces*, un vínculo abierto que no trata de instaurar un lugar de pertenencia tajante, (una naturaleza, verdad u ontología) sino que, como un hilván³⁰, tironea cruces de lenguajes y límites en conflicto, tensiones para acceder a la *plasticidad* de transformar las bases de sentido con las que nos acomodamos en nuestra mirada.

Persigo un encuentro³¹: desde una *mirada atenta, pensar con las imágenes*.

²⁸ Dentro de los estudios de género pienso en autoras como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Rosi Braidotti, Griselda Pollock y Beatriz Preciado, quienes en la base de sus desarrollos teóricos dialogan con autores postestructuralistas (Roland Barthes, Michel Foucault, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Bernard Stiegler, Paul Virilio, Jean-Luc Nancy, Jean François Lyotard y Giorgio Agamben, por ejemplo) que consideran la *naturaleza inestable* de la producción de sentido como reflexión crítica de la dinámica de las estructuras. “En otras palabras, lo que surge de estos nuevos desarrollos en la teoría feminista es la necesidad de recodificar y red denominar el sujeto feminista femenino ya no como otro sujeto soberano, jerárquico y excluyente, sino más bien como una entidad múltiple, interconectada y de final abierto. En la actualidad, para pensar constructivamente en el cambio y en las condiciones cambiantes del pensamiento feminista, es preciso poner el énfasis en una visión del sujeto pensante, cognoscente, no como uno sino, como una entidad que se divide una y otra vez en un arcoiris de posibilidades aún no codificadas y cada vez más bellas.” Rosi Braidotti (1992) “Género y posgénero: ¿el futuro de una ilusión?” en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, Barcelona, 2004, pág. 146.

²⁹ En ese sentido busco *teatros en miniatura*, escenas donde se desorganizan jerarquías: “Por un instante, las fronteras se borran. Entra el aire por alguna rendija invisible. Como en la poesía, en este tipo de relatos, la incredulidad queda, por un instante, suspendida y lo menos temeroso de nosotros mismos halla consuelo y agradece.” María Negroni (2009) *Galería fantástica*, Siglo XXI, México, pág. 13.

³⁰ Barthes describe las figuras como retazos: “Figura: alusión retórica (= trozo limitado de discurso, detectable, pues puede recibir un título) + rostro que tiene un “aspecto”, una “expresión”: fragmento (...) un poco como esos dibujos adivinanza donde hay que buscar la figura del cazador, del conejo, etcétera. No un diccionario de definiciones, sino de centelleos.” Roland Barthes (2002) *Lo neutro*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, pág. 55. Agradezco a Julia Kratje esta referencia.

³¹ “Un encuentro quizá sea lo mismo que un devenir o que unas bodas. Encontramos personas (y a veces sin conocerlas ni haberlas visto jamás), pero también movimientos, ideas, acontecimientos, entidades. (...)”

CAPÍTULO UNO. Ante el paisaje

“Paisaje-estado de ánimo o paisaje música, en todos los casos, el arte –del cine– es «la naturaleza vista a través de un temperamento». El cine ha alcanzado a la pintura o, más bien, la ha prolongado.”

Jacques Aumont³²

Propongo una expedición, explorar una cadena de imágenes. Si nos acercamos con cierto espíritu de aventura³³ es posible advertir que en *La ciénaga* se reitera la presencia de un cierto tipo de planos, una serie de vistas de naturaleza (Figura 1). Este capítulo intenta, *a través* de este recorrido, presentar un camino alternativo para abordar la película de Martel y al mismo tiempo, presentar la problemática de los géneros.



1.

³² Jacques Aumont (1989) *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 51.

³³ Según Simmel la aventura, como el viaje o la obra de arte, se expande y crece a través del tiempo. Por un lado gira en torno a su propio centro cuyo comienzo y final vienen determinados por sus propias fuerzas configuradoras pero a la vez es parte de un decurso vital, un organismo más grande. En este sentido, la colaboración que ofrecen las imágenes de naturaleza que me interesan *da cuerpo* al relato de *La ciénaga*. Bajo la hechura del paisaje, el relato *conquista una tonalidad sensorial*: “Pues constituye, ciertamente, la esencia de la obra del arte el hecho de que extraiga un fragmento de las series interminables y continuas de la evidencia o de la vivencia, que lo separe de toda interrelación con lo que viene antes y lo que viene después, y le dé una forma autosuficiente, como determinada y sustentada por un centro interior.” Georg Simmel (1988) *Sobre la aventura*, Península, Barcelona, pág. 13.

Antes de iniciar la marcha, despliego el mapa de ruta. El camino que presento no sería posible sin la influencia productiva, la *base nutritiva* de un grupo de análisis y opiniones críticas.

I. Lecturas pantanosas

El primer largometraje de Lucrecia Martel sentó uno de los principales focos de transformación del “nuevo cine” que renovó parámetros estéticos, narrativos y estilísticos del cine nacional desde finales de los noventa. Como señala David Oubiña, la situación de esta realizadora en relación con este *régimen creativo*³⁴ requiere de algunas precisiones:

“Casi sin proponérselo, los nuevos filmes denunciaron el falso profesionalismo de los 80 (que no era otra cosa que un compendio de habilidades y astucias aprendidas en la publicidad) e impusieron un tipo de imagen capaz de reflexionar sobre sus necesidades expresivas. No se trata de un programa conjunto ni de una estética homogénea: la vitalidad de estas películas surge, precisamente, de la variedad y la diferencia. Pero puestas unas al lado de las otras configuran un mapa arrasado de la Argentina menemista. Y en ese sentido, han resultado una alternativa estimulante frente a ese otro cine más convencional, más presuntuoso y más vacío.

La colocación de Lucrecia Martel dentro de ese cine joven e independiente es ambigua. En un sentido, se puede decir que forma parte de la renovación: pertenece generacionalmente a ese movimiento de recambio, integró el núcleo inicial de *Historias Breves* y estableció el mismo tipo de rechazo frente al cine inmediatamente anterior: Subiela, Solanas, incluso Arístarain. Sin embargo, en otro sentido, su modalidad de producción y su estilo de filmación difieren de las estrategias que caracterizan algunos filmes representativos del nuevo cine como *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1997) o *La libertad* (Lisandro Alonso, 2000). Martel no es una directora-productora sino que, desde el comienzo, ha trabajado asociada con Lita Stantic. En este

³⁴ “... si bien es cierto que hay profundas diferencias de poéticas en el nuevo cine, desde otras perspectivas es absolutamente justificado señalar que, con las películas de los últimos años, se constituyó un *nuevo régimen creativo* que puede denominarse, sin vacilaciones, *nuevo cine argentino*.” Gonzalo Aguilar (2006) *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires, pág. 14.

punto, sus filmes se inscriben dentro de parámetros más tradicionales, cercanos a los del cine industrial.”³⁵

La ciénaga es una película que todavía hoy, casi quince años desde su estreno³⁶, segrega una densidad cinematográfica inédita. Durante un verano de copiosas lluvias, calor y carnaval, Mecha (Graciela Borges) recibe la visita de su prima Tali (Mercedes Morán) en la “La mandrágora”, vencida finca salteña donde vive junto con su marido (Martín Adjemián), sus hijos y sirvientas. El encuentro familiar ofrece la excusa para acomodar un panorama en donde no hay descanso para los sentidos. Un grupo de personajes se involucra en conflictos pequeños que bosquejan tensiones sobre una estructura de leves y desaparejas líneas de continuidad.

“*La ciénaga* describe un universo pequeño, integrado por dos mujeres, sus esposos, sus hijos e hijas, su entorno inmediato. Varias historias individuales van tejiendo la red que conforma ese universo, revelando poco a poco formas de opresión, agobio y circularidad. La trama propiamente dicha es sólo una parte de la cosa: lo que se *siente* suceder es tan importante como lo que se *ve*. *La ciénaga* es una experiencia sensual como muy pocas veces ha dado el cine argentino.”³⁷

Destaco esta descripción de Fernando Peña y Gabriel Bobillo porque contiene un rasgo que me interesa en tanto se repite en buena parte de las opiniones sobre el film seleccionado. Me refiero a la relación estrecha que establece el texto crítico con la imagen que contiene el título como “clave de lectura” o entrada al film. En este caso, la referencia a “formas de opresión, agobio y circularidad” puede relacionarse con el malestar latente de la ciénaga, el pantano. Domin Choi y Emilio Bernini también establecen este lazo. Concretamente, a partir de emparejar la “voluntad de escritura autoral” de la película con una distancia examinadora que, frente a lo narrado, parece favorecer el cataclismo:

“Se trataría, propiamente, de un mundo cenagoso constantemente amenazado, como si en él rigieran fuerzas, pulsiones, que desconocen la voluntad de los sujetos. Lévi-Strauss

³⁵ David Oubiña (2009) *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Picnic, Buenos Aires, págs. 8-9.

³⁶ *La ciénaga* se estrenó el 12 de abril de 2001.

³⁷ Fernando Peña y Gabriel Bobillo (2003) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Fundación Costantini, Buenos Aires, págs. 124-125.

llamaba ‘sopa empírica’ a este estado pre-social que, en el filme, no deja de entremezclarse, percibirse siempre de modo subyacente. Ya las primeras imágenes muestran un valle, espacio que no se define de otro modo que como llanura donde la actividad humana puede tener lugar, pero siempre enmarcado, rodeado por una naturaleza al acecho, desde la que en cualquier momento puede estallar una tormenta, que aquí es algo más que un mero fenómeno climático. Los truenos que oímos en ese momento se confunden con los tiros de las escopetas de los niños. Así, la naturaleza salvaje está equiparada a la infancia como irresistiblemente ominosa, como si en la actividad de los niños, en lo alto, se revelasen las fuerzas que subyacen abajo, en la casa, la pileta, las camas de los cuartos.”³⁸

David Oubiña, por su parte, se concentra en la omisión deliberada de los diferentes traslados de la familia. La acumulación de los distintos escenarios sin transiciones instala una organización espacial como un acopio de sedimentos:

“No hay trayectos, no hay transiciones, no hay desplazamientos. La gente va y viene de la finca a La ciénaga, pero no hay imágenes del camino. A Mecha no la llevan al hospital: está en la Mandrágora cuando se lastima y después nos enteramos de que ya la han curado en la ciudad. Tali no va a lo de Mecha: primero está en su casa y más tarde la reencontramos en lo de su prima. (...) La metáfora del título, entonces, resulta clara, porque eso es precisamente una ciénaga: se advierte su existencia cuando ya es tarde y uno ha empezado a hundirse en el barro.”³⁹

Ana Amado se detiene sobre el “cansancio” y la “precipitación”⁴⁰ como ejes físicos que organizan la película. Según su exposición la pregnancia de los desplomados se relaciona con el tratamiento del tiempo como aplazamiento:

“En *La ciénaga* las caídas forman parte de la ficción y sellan su desenlace, aunque todos los procedimientos narrativos son infiltrados por la ley de gravedad. La precipitación es, entonces, un estado que rige los movimientos del mundo representado y, a la vez, es un movimiento alegórico de la ficción. Pero si las figuras de la caída y la precipitación

³⁸ Domin Choi y Emilio Bernini, “La ciénaga o el arte de la infancia” en *Kilómetro 111* Nro. 2. La vía política, Santiago Arcos, Buenos Aires, septiembre de 2001, pág. 151-152.

³⁹ Oubiña, *Estudio crítico sobre La ciénaga*, pág. 21.

⁴⁰ Ana Amado “Cansancio y precipitación” en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires, 2009, pág. 231.

habilitan a pensar en ‘otra escena’, no lo hacen con el impulso pedagógico de la alegoría. Ellas articulan en un solo eje la disposición del tiempo interna el film y la del tiempo histórico de referencia, relación en la que el presente de la sociedad aparece aludido desde el título, a la imagen del cenagal que aspira a animales (literalmente) y humanos (metafóricamente).”⁴¹

Como intento mostrar en este repaso, la imagen de la ciénaga como depósito que succiona todo a su alrededor favorece un énfasis del análisis sobre el hundimiento y la degradación. La organización narrativa que despliega la película de Martel, según estas lecturas, parece explotar un sistema en el cual los contornos entre los personajes parecen difuminados. Entre el descuido que facilitan los espacios abiertos al exterior (la pileta de la finca o el patio de la casa de Tali como aperturas al accidente) y el sofoco puertas adentro de la casa familiar hay cierto aire en común, una *extraña pulsión* que parece enlazar fatalidad y naturaleza⁴². Concretamente, traigo estas observaciones porque se vinculan con otra característica, un segundo rasgo que se repite en estos análisis⁴³ como sustrato para pensar la película. De manera más o menos explícita, estos autores proponen una filiación entre la estética de la primera película de Martel y el *naturalismo* y la crisis de la *imagen-movimiento*⁴⁴ según la clasificación de Gilles Deleuze:

“*La ciénaga* sí puede enmarcarse claramente en un estilo: se trata del naturalismo, entendido tal como lo describe Gilles Deleuze en *Estudios sobre cine*. En el naturalismo, un *mundo originario* (que se reconoce por su carácter informe, en este caso la ciénaga) resurge en todos los personajes con su borbotar de pulsiones elementales. (...) La

⁴¹ Amado, pág. 231.

⁴² “De manera ejemplar, *La ciénaga* deja en evidencia ciertos roles tradicionales y ciertas actitudes sociales que han sido internalizadas por la decadente clase media como una fatalidad o una naturaleza. Hay allí una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos.” David Oubiña, *Estudio críticos sobre La ciénaga*, pág. 63.

⁴³ Me refiero a los artículos de Choi y Bernini, Oubiña, Amado, Aguilar y Verardi.

⁴⁴ “Todas las características que plantea Deleuze como propias de la crisis de la imagen-movimiento, sumada a la duración extendida de un presente que se instala como perpetuo, aparecen en la configuración espacio-temporal que esgrime *La ciénaga* y por lo tanto puede plantearse que el film recoge algunos elementos propios de un cine interesado en construir sentido a partir de la ruptura de los vínculos sensoriomotrices y su consecuente dislocación de los esquemas espacio-temporales.” Malena Verardi “*La ciénaga* (Martel, 2001): el tiempo suspendido” en Revista *Imagofagia* número 7, 2013, sin número. [En línea] <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=305:la-cienaga-el-tiempo-suspendido-&catid=50:numero-7>[Consulta: Julio, 2014]

singularidad del naturalismo es que hace pasar esta pulsión por todos los espacios: en la película de Martel, lo informe de la ciénaga se infiltra en los medios civilizados de la pileta y de la cama de Mecha, creando un ambiente acuático en el que intentan moverse los personajes y que no deja de opacarse todo el tiempo. (...) Ellos nunca pueden reconocer el espacio en el que viven como un mundo sujeto a interpretación y a cambio. Están, por decirlo de alguna manera, flotando. Como los creyentes que se mueven en masa frente a las cámaras de televisión y al tanque de agua, la gran dificultad que tienen consiste en que *no pueden separar su deseo de aquello que ven y de la opacidad que los rodea.*”⁴⁵

Como expone Gonzalo Aguilar, Deleuze se refiere a la “imagen-pulsión”⁴⁶ apuntando a un *doble espesor*, consistente tironeo entre lo que está a la vista y lo que acecha. Las imágenes de este tipo anidan su propuesta en un intersticio, se ubican a medio camino entre aquellas que condensan o expresan afectos (imágenes-afección) y las que promueven cadenas de acciones (imágenes-acción)⁴⁷. Esto implica que si bien las películas de este tipo no dejan de ser realistas –remiten a un medio histórico determinado– se ven intimadas por un inquietante dominio de fuerzas que sofoca toda avidez de renovación y que consigue deslizar degeneraciones, ocultamientos y distorsiones. Los personajes característicos de esta serie, según Deleuze, se encuentran en el cine de Eric von Stroheim, Joseph Losey o Luis Buñuel ya que parecen animados por *acciones embriagadas y afectos degenerados*, pulsiones⁴⁸ sutilmente retorcidas o pegoteadas que los asemejan a parásitos y animales de presa.

⁴⁵ Aguilar, págs. 50-51.

⁴⁶ Gilles Deleuze (1981-1982) “Introducción a la imagen acción. El mundo originario, pulsiones y objetos” y “La degradación del personaje y el problema de la actuación. Expresionismo, naturalismo, realismo” en *Cine I. Bergson y las imágenes*, Cactus, Buenos Aires, 2009. Gilles Deleuze (1982-1983) “El naturalismo y los signos de la imagen-pulsión” en *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Cactus, Buenos Aires, 2011. Gilles Deleuze (1983) “Del afecto a la acción: la imagen-pulsión” en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984.

⁴⁷ “... es preciso reconocer que este nuevo conjunto no es un simple intermediario, un lugar de pasaje, sino que posee una consistencia y una autonomía perfectas, que incluso hacen que la imagen-acción resulte impotente para representarlo, y la imagen-afección impotente para hacerlo sentir.” Gilles Deleuze (1983) “Del afecto a la acción: la imagen-pulsión” en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984, págs. 179-180.

⁴⁸ “La pulsión es un acto que arranca, desgarrar, desarticula. Por consiguiente, la perversión no es su desviación, sino su derivación, es decir su expresión normal en el medio derivado. Es una relación constante de animal de rapiña y presa.” Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, pág. 186.

Resulta sugestivo considerar que el naturalismo remite a un estado suspendido desde el punto temporal de su fragilidad, seduce por su tenacidad y persistencia en la imaginación porque *muestra algo difícil de describir*. ¿El final de *La ciénaga*, desde este planteo, propone un malestar circunstancial o se trata de un desenlace fatalmente trágico en su origen? Varias lecturas consideran que los acontecimientos de la película se encuentran ordenados de tal modo que el punto de llegada, el final del film, resalta la ruina, el tiempo cíclico y decadente como una fuerza amenazante y cerrada incrustada en el relato desde el inicio:

“... en un punto, todo comienza y termina con una caída, caída que desencadena la ficción y que la cierra: la caída de Mecha por ebriedad, en esa tarde que anuncia tempestad; y la caída del niño por el azaroso deseo de ver. A pesar de su condición más o menos aleatoria, la historia presentaría así un ciclo en el que se vislumbra, o se nos muestra, algo de la condición humana como fragilidad sumergida en un tiempo indiferente.”⁴⁹

Esta lectura proviene de un diálogo de tres elementos visuales que se repiten y orquestan una cierta parálisis, la *caída*, la *pileta* y el *accidente*. Sin embargo, Gonzalo Aguilar y Malena Verardi encuentran que el final resulta *análogo* al comienzo. Remarcan que no se trata de una repetición que no deja salida sino que es posible detectar *un pequeño salto*:

“Lo que pasa es que estos desplazamientos son casi imperceptibles, y por eso la crítica sostuvo que la película tenía una estructura o una forma circular (porque comienza y termina en la pileta). En verdad no hay nada de eso; más bien la historia transcurre en una espiral y hacia el final se produce un pequeño salto o desplazamiento que de ninguna manera puede interpretarse como un retorno a la primera escena. Si al comienzo los personajes se comportan como *zombies*, hacia el final, otra de las hijas de Mecha, logra separar el mundo del deseo del mundo visual: ‘no vi nada’, comenta sobre su peregrinación a la virgen del tanque de agua. (...) Una pequeña iluminación negativa que anuncia que las creencias deberán reconstruirse desde cero con los restos de lo que queda.”⁵⁰

⁴⁹ Domin Choi y Emilio Bernini, “La ciénaga o el arte de la infancia” en *Kilómetro 111* Nro. 2. La vía política, Santiago Arcos, Buenos Aires, septiembre de 2001, pág. 152.

⁵⁰ Aguilar, “Azar, cuerpos, tragedia” en *Otros mundos*, pág. 51.

Malena Verardi⁵¹ destaca este *corrimiento leve* respecto de la estructura fatigosa:

“Si bien el inicio y el final de la película acontecen al borde de la pileta de la casa de Mecha, lo cual podría dar lugar a pensar en un tiempo cíclico, que gira sobre sí mismo y vuelve al punto de partida, la muerte de Luciano y la decepción de Momi luego de acudir al lugar donde las mujeres refieren haber visto a la Virgen (“No vi nada”), evidencian que el texto elude la circularidad. Ambos hechos introducen el cambio, la historia no puede volver al punto de inicio porque el niño ya no está con vida y porque resulta imposible sostener la creencia de que la Virgen se posa sobre el tanque de agua. (...) De esta manera, hacia el final del relato se establecen ciertos corrimientos, leves, pero que alcanzan para dar cuenta de la cada vez más pronunciada decadencia que domina las vidas de los personajes.”

Se consideran estos dos últimos análisis porque el interés reside en el trazo de un recorrido que se distancie del retroceso y el ahogo. Para retomar la referencia presentada más arriba, en términos de Deleuze, podría explicar esta decisión como una opción en favor de la *buena repetición*:

“... la repetición, ¿no es capaz de salir de su propio círculo y de «saltar» más allá del bien y del mal? La repetición es lo que nos pierde y nos degrada, pero también lo que puede salvarnos y hacernos salir de la otra repetición.”⁵²

El recorrido propuesto por *La ciénaga* se concentra fundamentalmente en estos planos repetidos atendiendo a *lo que se despliega* desde estas imágenes. Con esta aclaración busco destacar que en la película *antes* de las primeras caídas, los accidentes o la pileta aparecen dos imágenes que forman parte de una serie, un conjunto de vistas de naturaleza diseminadas por la película. A continuación busco revisar *La Ciénaga* concentrándome en este grupo de planos que *confunden su gesto* con vistas panorámicas, desarreglo productivo que permite caracterizar estos planos como cuadros. Más precisamente intento “problematizar” la relación que estos planos traman con el concepto de paisaje. En tanto el paisaje es una forma visual repetida y reconocida, un género, describir y acercarme a esas

⁵¹ Malena Verardi, op.cit.

⁵² Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, pág. 190.

imágenes para tantear si desde *la vacilación que ofrece el género*, el énfasis en la crueldad de la temporalidad, puede modificarse. En estos planos puede vislumbrarse una señal ambigua, *una contaminación* entre acción y narración, cierto juego entre la horizontalidad y verticalidad; ondulaciones que consienten considerar un cambio latente, influencia que se reproduce de *modo transversal* (en tanto estos paisajes entrecortados, turbulentos, sintomáticos⁵³ cruzan el relato) y que a la vez *cambia y crece* en rasgos particulares de cada pieza de la serie.

En este contexto resulta importante una aclaración: la concentración del análisis en la figura paisajística conlleva sus peligros en tanto implica detenerse en un margen delicado, un fruncido pequeño y breve que por momentos parece jugar el rol de atracción⁵⁴. Por este motivo la decisión fue comenzar desplegando las lecturas previas que se detienen sobre la película. Sin estas miradas atentas al fango asfixiante del pantano familiar, población de repeticiones, hábitos y costumbres aprisionadas en un sistema mezclado de tensiones afectivas y lazos laberínticos, no habría encontrado este sendero alternativo, esta vía que me interesa en tanto atiende a un escurridizo y disolvente juego de fondo y figura.

¿Será posible que estas seis imágenes permitan describir un espacio no explotado, un entretejido que condensa magnitudes, dimensiones diferentes?

Estas reflexiones de Gilles Clément quizá *pronostican* algunas discusiones,

“Todo aquello que el hombre abandona al paso del tiempo, proporciona al paisaje la oportunidad de ser marcado por él, pero también de librarse de él.

⁵³ “El mundo originario no opone, pues, la Naturaleza a las construcciones del hombre: ignora esta distinción que sólo vale en los medios derivados. Pero, surgiendo entre un medio que no acaba de morir y otro que no llega a nacer, se apropia tanto de los restos de uno como de los esbozos del otro, para convertirlos en sus «síntomas mórbidos»” Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, págs. 200-201

⁵⁴ Este concepto proviene de la descripción de Tom Gunning de las primeras películas de Lumière, Méliès y Porter como *atracciones* que buscan satisfacer la curiosidad visual del espectador mediante juegos de sorpresa, escamoteo e interrupción del flujo temporal narrativo. “Las estructuras básicas de las atracciones, entonces, giran alrededor del acto de mostración y las anticipaciones que pueden incrementarse mediante su postergamiento o su anuncio (o los dos), y su inevitable desaparición (puede ser gradual o súbita y dramática). Por eso las atracciones, de hecho, muestran una especie de estructura temporal, pero la estructura consiste más en enmarcar una apariencia momentánea que en un verdadero desarrollo y una transformación en el tiempo.” Tom Gunning (1991) “El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo y de historia” en revista *Archivos de la Filmoteca* nro. 10, Valencia, Diciembre 1991.

Los suelos baldíos no hacen referencia a nada que perezca. En sus lechos, las especies se dedican a inventar. El paseo por los suelos baldíos constituye un replanteamiento continuo, ya que todo está ahí para desbaratar las especulaciones más arriesgadas.

Observar un lugar familiar que se vuelve baldío lleva a plantearse diversas preguntas, todas ellas vinculadas a la dinámica de la transformación.”⁵⁵

II. Espiral respiratoria

Como anticipé más arriba, en el primer largometraje de Lucrecia Martel es posible distinguir seis planos similares que instalan un momento fugaz, un presente preservado o arrebatado de existencia de vegetación. A partir de la cesura, del gesto detenido que deslizan en el fluir de la película, planteo un análisis de estas vistas como *paisajes*.⁵⁶

Hablar de paisaje remite a una cierta forma, un esquema que podemos ver porque lo hemos visto antes. Es una *configuración* que posee existencia y significación previa al acto cinematográfico, está ligada a la tradición pictórica como un *género*, lo cual entiende una organización de la percepción,⁵⁷ un *modo de ver*. Desde que nos ubicamos *ante* un paisaje se dispone una compleja maniobra de sección, una organización óptica resultado de una mirada interviene y reparte lo visible. Por un lado, los bordes del marco dan cuenta de un troquelado sobre el *afuera*, el continuo de la vida natural, a la vez que hay un ensanchamiento casi inevitable de la extensión que se aprisiona *dentro* del encuadre (el

⁵⁵ Gilles Clément (2007) *El jardín en movimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012, pág. 9.

⁵⁶ Quiero destacar dos antecedentes importantes para esta segunda sección del capítulo. En primer lugar un disparador fundamental para esta delimitar esta figura fue el seminario de posgrado “Signos diáfanos en la troposfera: revisar el paisaje en la pintura, la fotografía, el cine” a cargo de Paolo Fabbri (Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA. 6 al 16 de Agosto de 2013) Las intensas clases de Fabbri, la lectura de la bibliografía, las discusiones y muy especialmente el segundo momento de taller a cargo de Oscar Traversa marcaron muy fuerte mi interés por las complejas aristas del paisaje. En relación estrecha con el trabajo del seminario al año siguiente presenté una ponencia en Rosario. Allí también las conversaciones y preguntas que aparecieron fueron detonantes de numerosas problemáticas que aquí pude expandir. “La atmósfera del cuerpo, género y paisaje en *La ciénaga*”, IV congreso Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual “Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política”. Universidad de Humanidades de Rosario. Marzo 2014.

⁵⁷ Como expone Gombrich, “Gracias a que el arte opera con un estilo estructurado, regido por la técnica y por los esquemas de la tradición, la representación pudo hacerse instrumento no sólo de información sino también de expresión.” E. H. Gombrich (1960) “De la representación a la expresión” en *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, China, Phaidon, 2010, pág. 319.

campo que dispone el plano⁵⁸) por la misma operación centrífuga que instala el marco cinematográfico.

Propongo recorrer estos planos y describir el vínculo poroso que proponen con la historia que cuenta *La ciénaga*. Este ejercicio requiere reconstruir la red en la que se inserta cada imagen, preguntar con qué otras cuestiones se conectan, qué condiciones favorecen su aparición, y cuáles son las consecuencias de su vínculo con los cuerpos humanos que aparece en la pantalla. En definitiva, propongo analizar las conexiones que sugieren los paisajes como lugares sensibles donde se manifiestan vínculos, potencias que traman un sistema cambiante, una *espiral respiratoria*⁵⁹ donde detectar la creatividad del género.

Como exponen Aumont y Marie, la secuencia inicial de una película es un tipo de fragmento muy especial, una partícula coherente y separable del resto que muy raramente representa al film entero porque lo introduce. Su riqueza semántica consiste en que, por lo general, las primeras imágenes *preparan el rumbo* de cada película:

“... los límites de la economía espectral del cine confieren una importancia decisiva a la relación del espectador con las primeras imágenes de un film. Son ellas, entre otras cosas, las que determinan el régimen de ficción y de fe propios de cada film y de cada

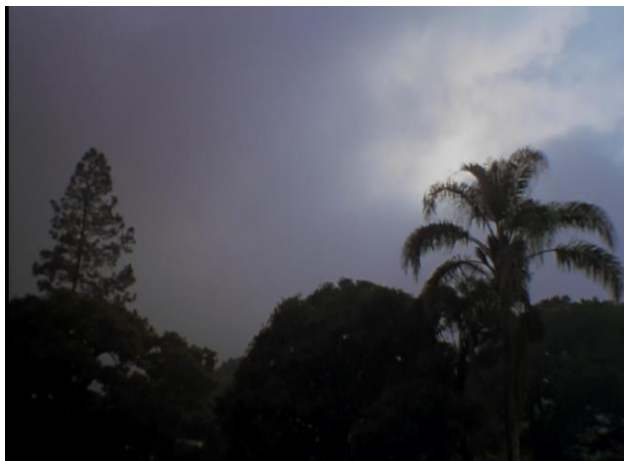
⁵⁸ Desde las películas de los hermanos Lumière la operación del encuadre delimita un espacio y un campo visual eminentemente *filmico*, que propone una expansión centrífuga. La transformación progresiva del espacio en combinación con el movimiento descubre un *desborde* de la imagen. Según Bazin el marco nos despista, “... constituye una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del cuadro. Los límites de la pantalla, no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia adentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga.” André Bazin (1966) “Pintura y cine” en *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, pág. 270.

⁵⁹ El título de este aparatado, como anticipaba ya la referencia de Gonzalo Aguilar, proviene de la descripción que ofrece Deleuze cuando se detiene en sus estudios de cine sobre la noción de figura. A partir del cine de Eisenstein, las figuras se relacionan con modos de desarrollo, desplazamientos, simultaneidades contradictorias que no se dan de una vez y para siempre sino que por el contrario se modifican por medio de reciprocidades que favorece el movimiento, lugares de pensamiento que surgen a partir del conflicto dialéctico. Desde esta óptica, la puesta en vértigo de las formas, el juego de remolino que el cine favorece entre la imagen, el montaje y el encuadre hacen del paisaje un *espacio respiratorio* que pertenece al orden de la metamorfosis ya que *favorece conexiones múltiples y móviles*. Gilles Deleuze (1983) “Las figuras o la transformación de las formas” en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984.

género. Se trata siempre de operar una transferencia radical desde una instancia de realidad, la de la sala, hasta una instancia imaginaria, la de la diégesis fílmica”⁶⁰.

De este modo, si bien el fragmento que delimito es tan solo una primera parte dentro de la secuencia de inicio, me detengo en este pasaje por su compleja variedad de informaciones y por su impronta de apertura y detención frente a la velocidad que se despliega inmediatamente luego.⁶¹

La ciénaga se inicia con dos improntas fugaces, de cuatros segundos de duración cada una, que instauran un tupido diálogo con la naturaleza. La primera imagen de la película (Figura 2) muestra un conjunto de disímiles siluetas de árboles recortándose a la intemperie. La porción del encuadre impide ubicar un asiento de tierra o plataforma para la vegetación de forma tal que prioriza el contraste entre extraño bosque y cielo convulsionado. Tampoco es posible distinguir el punto desde el que se observa este “retazo de naturaleza”. Parece dirigirse directamente al espectador. La operación del marco propone a la mirada una porción de una geografía natural mediada por una subjetividad desconocida, lo cual involucra una operación paradójica. Como señala Simmel, la



concordancia entre naturaleza y paisaje es biunívoca y al mismo tiempo contradictoria: “Ver como paisaje un trozo de tierra significa considerar como unidad lo que sólo es fragmento de «naturaleza», lo cual nos aleja completamente del concepto de 2. «naturaleza».”⁶²

⁶⁰ Jacques Aumont y Michel Marie (1988) “Análisis de principios de films, principios de análisis” en *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1993, pág. 120.

⁶¹ Me refiero al primer acontecimiento que dispara la acción de la película, el mencionado accidente/caída de Mecha que tendrá su correspondencia con la otra desgracia que cierra el film, la muerte del hijo de Tali.

⁶² La cita continúa: “Así procedería el acto espiritual mediante el cual el ser humano agrupa una serie de fenómenos y los eleva a la categoría de «paisaje»: sería una visión cerrada en sí misma y sentida como unidad autosuficiente, aunque entrelazada y sentida con un espacio y un movimiento infinitamente más extensos, cuyos confines el sentimiento no puede aprehender y que pertenecen a un estrato más profundo, el del Uno divino, el de la naturaleza como Todo. (...) de modo que el paisaje, aunque separado y autónomo está espiritualizado por esa oscura conciencia de su conexión infinita” Georg Simmel (1913) *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro, 2013, págs. 8-9.

La segunda imagen comprende cierta dinámica similar, cierto estatismo⁶³. Es posible considerarla, en tanto inspira una sugestiva formalización de orden ornamental, como una *naturaleza muerta* (Figura 3). La imagen parece tomada desde el oscuro interior de un balcón, más precisamente desde la apertura de una arcada, lo cual genera un efecto de dislocación. Se trata de una composición escorzada que resalta la tridimensionalidad de varias hileras de pimientos secándose al sol, enmarcados en la línea vertical izquierda del plano por el blanco saturado de una pared mientras en el centro árboles y arbustos afirman su presencia como naturaleza “viva”.⁶⁴



3.

La iluminación brillante del sol contrasta el rojo saturado de los ajíes contra el celeste-grisáceo del cielo alborotado. Al mismo tiempo, la naturaleza muerta se vuelve densa gracias al campo sonoro que sostiene su presencia como estirándola: el rumor de una tormenta que se avecina sugiere la amenaza de lluvias tropicales en mezclanza con intermitentes presencias sonoras de pájaros e insectos. En estas dos primeras imágenes “anónimas” el encuadre manifiesta la mirada de la propia cámara. Como los planos no coinciden con la mirada de ningún personaje de la diégesis, remiten a la instancia enunciativa cuya presencia es (más o menos) evidenciada.

Según la explicación que desarrolla Pascal Bonitzer es posible considerar estos planos como casos de *plano-cuadro*. Esta expresión, explica el autor, apunta a una imagen

⁶³ Valga la aclaración, todo plano cinematográfico es siempre un proceso, un transcurso: “En el cine, lo mismo ya está siempre cambiando. El más fijo de los planos no está fijo: por él circula el tiempo. Ese tiempo que pasa en el plano se traduce en la apenas perceptible diferencia (y *différance*) de un fotograma con sus vecinos inmediatos.” Jean-Louis Comolli (2009) “¿Cortar la figura?” en *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*, Manantial, Buenos Aires, 2010, págs. 108-109.

⁶⁴ “...la información sólo puede percibirse donde hay duda y la duda implica alternativas que obligan a la selección”. En otras palabras, el recorrido sutil y elusivo que desprende la apuesta por el género entiende pensar los planos como naturaleza muerta y paisaje, desde referentes de visuales como la pintura que cuestionan la imagen por lo que excluye en sus opciones o afirmaciones. E. H. Gombrich (1963) “Tradición y expresión en la «naturaleza muerta» occidental” en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona, 1968, págs. 125-137.

ambivalente que fusiona en un mismo gesto el movimiento del plano cinematográfico y la fijeza del cuadro pictórico:

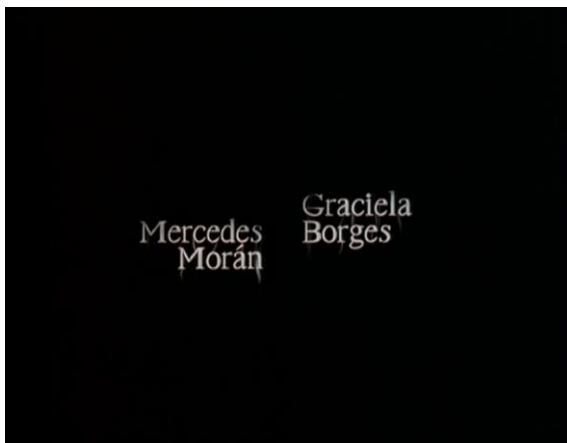
“El enfrentamiento entre cine y pintura, entre plano y cuadro, puede ser explícito, violento, dramático; o, por el contrario, el carácter alusivo de la imitación puede remitir a un profundo secreto del film. (...) Esta diferencia inscripta, esta disyunción acentuada entre el movimiento del plano y la inmovilidad del cuadro tiene un nombre: se llama dialogismo. El plano-cuadro tiene una función dialógica. Ambivalencia, discurso a dos voces, mezcla inestable entre lo alto (la pintura) y lo bajo (el cine), entre el movimiento (el plano) y la inmovilidad (el cuadro).”⁶⁵

El plano-cuadro en sus primeras versiones de bosque alborotado y naturaleza muerta permite expandir de a poco un conjunto de influencias, pequeños diálogos de semejanza, funciones comunes y tránsitos imperceptibles. En ambos casos, la imagen sugiere un temple intrigante, un quiebre que sensibiliza la percepción del tiempo y corona su fugaz presencia con un lejano retumbo de disparos. En el primer caso, como se trata de la primera imagen del film, la presencia de la naturaleza parece imponerse como señal o signo amplio. Quiero decir, conserva la ambigüedad donde todo puede ser considerado como ligado pero también como separado. En la naturaleza muerta, en cambio, aparece un desplazamiento de la tensión que acaba por caracterizar al paisaje. La vida natural en esta segunda vista se inscribe como fondo (el despliegue del bosque en el centro resulta decisivo para la sucesión) y la textura de los morrones en primer plano subraya fricciones y equívocos entre naturaleza y artefacto⁶⁶. Es interesante considerar que este díptico prepara la curiosidad hacia la tensión entre naturaleza y cuerpo pues favorece una atención sensorial reservada. Entre las dos imágenes aparece una diferencia. Como señala Deleuze, el paisaje delimita un *terreno ocioso* que no tiene los mismos principios de composición cargados de las naturalezas muertas:

⁶⁵ Pascal Bonitzer (1987) “El plano-cuadro” en *Desencuadres. Cine y Pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007, pág. 30.

⁶⁶ Los pimientos presentan un vínculo que es importante destacar: se trata del sustento económico de la familia de Mecha (en los diálogos un poco más adelante se menciona).

“Entre un espacio o paisaje vacíos y una –en términos estrictos– naturaleza muerta, hay sin duda muchas semejanzas, funciones comunes y tránsitos imperceptibles. Pero no son la misma cosa, naturaleza muerta y paisaje no se confunden. Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente: caso del plano largo del jarrón, casi al final de *Banshun*. (...) Es como



en Cézanne, los paisajes vacíos o agujereados no tienen los mismos principios de composición de las naturalezas muertas llenas.”⁶⁷

Luego de las dos imágenes que recién describí comienzan a intercalarse las placas de crédito iniciales, intertítulos de letras

4. blancas que muestran nombres de actores, directora, título del film, etc. Las letras animadas van desvaneciéndose como fantasmas sobre un fondo negro liso, dibujando ondas, estelas o vibraciones en su lenta metamorfosis de aparición/desaparición⁶⁸ (Figura 4).

El segundo momento del segmento articula la presentación de dos protagonistas de la película: Mecha (Graciela Borges) y Momi (Sofia Bertolotto). Un abrupto detalle presenta la acción de una mano que sirve vino en dos copas con hielo. Ningún plano general previo permite organizar el espacio. La cámara sigue el gesto que agita el preparado en el aire y se alza por sobre una abarrotada población de vasos y botellas (Figuras 5 y 6). El foco *rostrifica* aquella mano, a la vez que esconde el semblante de ese cuerpo.

⁶⁷ Gilles Deleuze (1985) “Más allá de la imagen-movimiento” en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1996, pág. 31.

⁶⁸ Los títulos “...posibilitan que la mímica sea especialmente sutil, ya que nos comunican brevemente, a la manera de un «prólogo», las condiciones anímicas previas a la escena.” Bela Balázs (2001) *El hombre visible, o la cultura del cine*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2013, pág. 113.



5.



6.

El trinar del vidrio y los hielos funda una suerte de señal sonora que alerta o despabila a los *otros* alrededor. Se instaura una comunicación gestual y silenciosa. Las imágenes develan lentamente las formas de diversos cuerpos en traje de baño, bebiendo y fumando, reposando bajo la confusión del sol y el alcohol (Figura 7). Una segunda conducta imitativa fomenta la lectura de *extraño diálogo* que pesa sobre estos adormecidos y sudorosos. Un desfile de panzas, cuellos, piernas y brazos moviliza un inquietante friso descabezado⁶⁹. La somnolencia que gobierna después del mediodía de verano parece mecer los cuerpos. El peso de los borrachos, retaceados y tambaleantes se funde con la amenaza sonora de los truenos y el crujir del metal de las sillas arrastradas contra el suelo (un crispado chillido contra el cemento, irritante). Las figuras humanas se desplazan en grupo, cual *zombis*⁷⁰. Avanzan cansinas (Figura 8) y transfunden su ánimo, su pérdida de coordenadas, a la escena.

⁶⁹ Según el estudio de lo fantástico de Louis Vax, las secciones del cuerpo humano que permiten al hombre actuar, ver y organizar su acción son justamente las que producen mayor inquietud cuando perturban su normal funcionamiento cuando devienen *bricolaje de miembros amenazantes*: “*Las partes separadas del cuerpo humano*. Del mismo modo que, en lugar de integrarse a la personalidad humana, la sexualidad o la agresividad liberadas pueden llevar una especie de vida independiente que escandaliza al hombre en cuanto ser racional, diversas partes del cuerpo humano se liberan de la dirección central, comienzan a gozar de una vida independiente. (...) Nos acercamos al tema de la *posesión*: el hombre ya no es libre; alguien mora en él, habla por su boca, actúa por medio de sus manos.” Louis Vax (1960) *Arte y literatura fantásticas*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965, págs. 26-27.

⁷⁰ “...permite comprender el cuerpo como una multiplicidad. Ni un cuerpo acabado, ni un cuerpo enteramente autónomo. Ni la máquina célibe deleuziana ni el cuerpo cerrado del psicoanálisis. Más bien un cuerpo a la manera de Jean Luc Nancy: cuerpo al margen de una subjetividad y, por lo tanto, cuerpo vivido en el *entre*, como *desobrado*, en la multiplicidad y no en la esfera de lo anatómico.” Fernández Gonzalo (2011) *Filosofía zombi*, Anagrama, Barcelona, pág. 88.



7.



8.

Luego de la placa que imprime el título del film, la acción se desplaza al interior de la casa. Un enlace sonoro permite advertir la insistencia del murmullo de los vasos y las reposeras a lo lejos. Un paisaje enmarca la aparición de la joven protagonista (Figura 9). Esta vez se trata una tela colgada y enmarcada en la pared, una pequeña escena de nieve atravesada por la sombra de una cortina animada por el viento. La pintura del paisaje nevado exhibe un ambiente sereno y centrípeto que se diferencia del paisaje-cuadro que abre la película⁷¹.



Mediante el contraste entre plano-cuadro y cuadro, entre vegetación frondosa y escena blanca que esconde a la vista las formas orgánicas, ingresamos a otra variante, otra escena de la “hora de la siesta”. Un plano abierto despliega la pantanosa intimidad de cuerpos surtidos sobre una cama desordenada.

9.

Momi levanta la cabeza y eleva una intrigante plegaria: “Señor, gracias por darme a Isabel. Gracias por darme a Isabel, gracias por darme a Isabel...” La imagen de la repetición del

⁷¹ “Todos esos elementos que la nieve hace desaparecer tienden en sí mismos hacia lo bajo, sobre todo la vegetación, que siempre nos hace pensar en las raíces que penetran en las profundidades de la tierra. (...) sólo en el paisaje nevado parece que lo bajo pierde sus derechos sobre las cosas. Al desaparecer el valle, se impone la pura presencia de lo alto: lo alto ya no es relativo sino absoluto, no es un alto con respecto a un bajo determinado” Georg Simmel (1911) “Los Alpes” en *Filosofía del paisaje*, Casimiro, Madrid, pág. 59.

rezo adolescente (Figura 10) se contrapone al plano siguiente, un “retrato vertical” de Mecha y Gregorio delante del escenario inicial de borrachos, árboles y bruma (Figura 11).



10.

11.

Después de unos instantes de silencio, una pregunta queda suspendida. La voz cascada de Graciela Borges lanza un interrogante: “¿Con quién está Joaquín en el cerro?”. Enseguida la imagen siguiente formula otro corte, un cambio de escala y de ritmo. Hace su entrada el segundo plano-cuadro de paisaje (Figura 12), una vista desde la altura que contrapone la situación de la naturaleza invadida por una densa capa de niebla y suma una gradación un poco más nítida a la sensación malestar que sigue condensándose. Un ambiente de suspensión y susurro, de cosas decisivas no pronunciadas⁷² parece advertirse. El paisaje, nuevamente, no opera como fondo o contenedor de acontecimientos de la trama sino que ocupa un lugar heterogéneo y discontinuo. Se sitúa al costado, salpicando la pregunta de Mecha. Quiero decir con esto que conforma una imagen diferente del lugar donde descansar, guardar o retener la mirada que podemos asociar al paisaje. La tensa calma del valle teñido de blanco puntea una impronta de viraje⁷³.

⁷² “...es fácil ver que en la raíz común del «plano muy general» y del «primerísimo plano» lo que está latente es la toma de distancias desmesurada que conduce a la monstruosidad, al malestar. (...) No es ésta, sino una de las estéticas imaginables del cine, pero que son perfectamente coherentes y tienen carácter excesivo –y por tanto perverso– que el cine ha manifestado en cuanto heredero del ojo móvil de la pintura. El pintor y el fotógrafo, gemelo suyo, se habían ganado el derecho de pasear su ojo por la naturaleza, pero siempre a distancia respetuosa, razonable. La cámara impulsa ese derecho hacia sus consecuencias, abusa de él (¿es destino del cine abusar de la pintura?); y la tentación de todos los expresionismos en el cine pasará primero por esta producción, lúdica o trágica, de una distancia mala, enfática, «demasiado» fuerte.” Jacques Aumont (1989) *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 52.

⁷³ “En el campo de lo visible se definen los lugares: interiores domésticos y naturaleza, que rivalizan como escenarios de ese tejido de viscosidad y supervivencia construido con los gestos y actitudes de hombre y

El espacio alejado y anegado del cerro, teje una divergencia hacia el clima agobiante que se aglutinaba en las imágenes previas. En discrepancia, el bioma húmedo de las “yungas” o “nuboselvas”, mezcla de jungla subtropical de montaña y bosque andino, concentra una intrincada gradación de niveles.

12.



Desde la sección izquierda del cuadro sobresalen, bien recortadas, dos formaciones frondosas, oscuras y sombrías en primer plano. Parece la región superior de un árbol. También podría tratarse del llamado “dosel forestal”, intrincado *hábitat* que comprende copas y regiones superiores de un bosque. En la sección opuesta, a la derecha, se distingue una agrupación de laderas salvajes en tonalidad más clara, cubierta de un manto herbáceo de matorrales y prados abruptos de alta montaña. Este contraste delimita en el centro una condición notable que permite especificar el *aislamiento del valle*, porción confusa, invadida de una densa niebla que recubre las cumbres con nubes, abatiéndolas. El paradójico desbarajuste de cielo y tierra concentra aún más que en los dos casos anteriores el fenómeno físico de la *influencia*, la *difusión* o la expansión por la cual un ambiente favorable o adverso se propaga. El vapor torna engañosa la percepción; con la presencia del agua y el aire en elementos de la imagen se afianza y condensa la *vacilación*⁷⁴ como posibilidad de cambio, un giro, la sutileza inestable de una nueva perspectiva.

¿Estamos ante un fenómeno climático, una sugestiva difusión atmosférica? En este sentido, aparece la dificultad de definir el medio atmosférico en una película puesto que es considerado inmaterial. Si el paisaje propone un cambio sensorial o un quiebre, se trata de una pausa cargada de dinamismo que inevitablemente implica cambiar la mirada y por lo

mujeres, de niños y adolescentes que bordean la latencia de una catástrofe a cuyos signos todos parecen impermeables.” Ana Amado (2009) *La imagen justa*, Colihue, Buenos Aires, pág. 231.

⁷⁴ Un gesto más que nos acerca a los límites ambiguos e incómodos de *lo fantástico* “«Casi llegué a pensar»: ésa es la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación.” Tzvetan Todorov (1976) *Introducción a la literatura fantástica*, Paidós, Buenos Aires, 2006, pág. 30.

tanto el destino de las imágenes. Dicho de otro modo, esta pausa pesada que propone el paisaje como espacio de apertura densa y sutil de lo visible parece dilatarse cada vez más, pero impide establecer coordenadas. No está lejos ni tampoco parece estar del todo presente, de manera que es más bien su vecindad, su *aproximación* destacada desde la enunciación lo que engendra la vacilación. El lugar del paisaje es un breve pase peligroso situado en los parajes inmediatos de la realidad familiar, un último y delgado *umbral* que queda por franquear, un lapso de influencia:

“La atmósfera es probablemente el alma de todo arte. Es el aire y el aroma que rodea a todas las figuras como una exhalación de las formas, creando un medio propio de un mundo propio. Esta atmósfera es como la vaporosa materia primigenia que se condensa en los caracteres individuales. Es la sustancia común de los distintos personajes, la realidad última de todo arte. Una vez que esta atmósfera está ahí, las deficiencias de las figuras aisladas no pueden arruinar nada esencial.”⁷⁵

Hasta aquí, una descripción muy detallada de los tres primeros minutos de la película. Después del paisaje nebuloso sigue una persecución de niños y perros por el bosque frondoso y mojado del cerro. Acompañando este gesto de carrera, es posible postular que la película se expande. Crece en ritmo, velocidad, personajes y relaciones. A grandes rasgos, lo que sucede hasta el próximo plano-cuadro se organiza en torno a dos escenarios, la finca “La mandrágora” y la vida en la ciudad de “La ciénaga”. Las escenas van mezclándose hasta que la caída de Mecha y un corte en la pierna del hijo menor de Tali, fuerzan un encuentro entre las dos mujeres.



13.



14.

⁷⁵ Béla Balász (2001) “Esbozos para una dramaturgia del cine” en *El hombre visible, o la cultura del cine*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2013, pág. 34.



15.



16.

Cuando las primas finalmente se reúnen, los niños también se encuentran y relacionan. Así, la excursión al cerro que precede al tercer paisaje muestra a la pandilla juvenil en plena acción (Figuras 13 y 14). La llegada de Momi hasta el grupo permite mostrar detalles cercanos del enfrentamiento con un animal hundido en el barro. Entrecortadas, aparecen señales de tensión apremiante: un olor fuerte, una escopeta lista para disparar (Figuras 15 y 16). El más pequeño y resbaladizo del grupo, Luciano, se interpone con gesto desafiante para estudiar de cerca la bestia (Figura 17). Esta situación donde la violencia sigue pegoteándose permite detectar una vez más el trabajo de disyunción que ofrece el montaje.



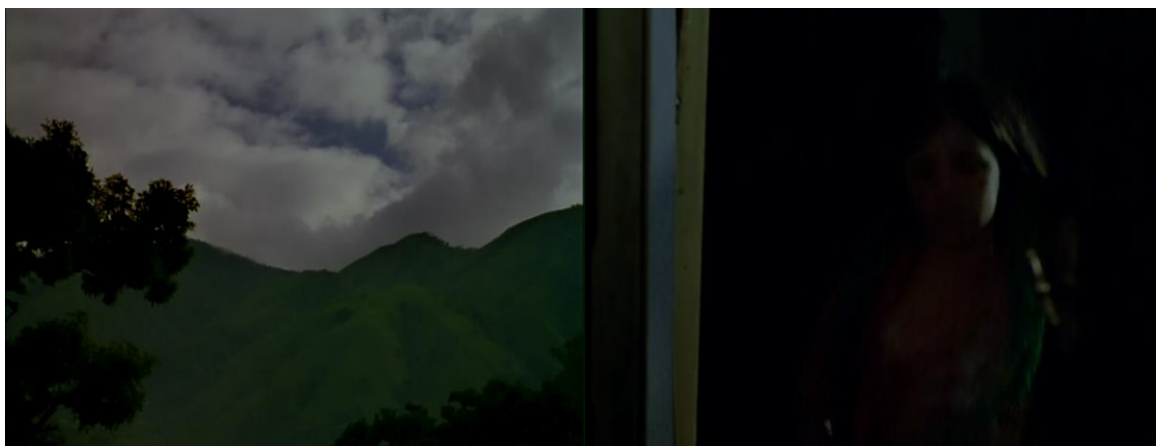
La atención sobre los gestos de los niños se contrapone a la escala abierta y lejana de los paisajes.

Luego de esta situación que marea las ubicaciones espaciales con la pregnancia nerviosa de los cuerpos aparece un nuevo plano-cuadro, el único paisaje luminoso de

17. la película (Figura 18). De entrada, se imponen dos diferencias, dos grandes contrastes. Por un lado, las cualidades diáfanas de la composición a partir de la presencia de luz cálida marcan un clima radicalmente nuevo pero también la ubicación de la imagen en relación con la sucesión contribuye a establecer una cualidad distinta. Me refiero a que esta vista se puede asociar a una mirada. Enseguida que se ofrece el paisaje se muestra a Mariana, la hija de Tali, frente a una ventana (Figura 19). El recorte de naturaleza

agrupado a la mirada infantil pasa muy rápido pero se asocia a lo que viene enseguida, la única secuencia de reunión alegre de la familia, momento breve de armonía y baile:

“... cuando un personaje deja por un momento un conflicto familiar (...) para contemplar la montaña (...) es como si intentara restablecer el orden de las series perturbado en su casa, pero es restituido por una naturaleza inmutable y regular, como una ecuación que nos da la razón de las aparentes rupturas, de las vueltas y revueltas, de los altos y bajos...”⁷⁶



18.

19.

La secuencia arranca con la pequeña mirando hacia afuera. Sonidos de disparos se mezclan con el movimiento intrépido de la nena que deja la observación silenciosa y corre hasta el cuarto donde está su madre. Allí, charla entre primas, Tali (Mercedes Morán) y Mecha (Graciela Borges) están sentadas sobre la cama matrimonial de Mecha, ésta última envuelta en las sábanas con lentes de sol. A su lado, al costado, sentada en una silla entre una ventana y un televisor apagado, se acomoda la hija de Tali. Las mujeres conversan sobre el inicio de las clases y planean un viaje a Bolivia para comprar los útiles. En un momento, la dueña de casa detiene la conversación y llama a gritos a Mamina, la empleada doméstica. Propone tomar “alguito fresco, alguna cosita con hielo... un vinito”. Un plano más abierto ordena la situación y muestra la reacción incómoda, de testigo ocular, de Mariana en su posición de penumbra (Figura 20).

⁷⁶ Deleuze se refiere a los llamados “*pillow shots*” del cine de Yasujiro Ozu. Esos planos que el director japonés utilizaba como “pausa” entre secuencias, separaciones que en su duración, formalismo y carácter sintético conseguían exponer el tiempo en su estado puro (verdaderas *imágenes-tiempo*). Gilles Deleuze (1985) “Más allá de la imagen-movimiento” en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1996, págs. 29-30.

Intermitentes entradas sonoras de tiros y perros vuelven a filtrarse. La conversación gira su rumbo, aparecen comentarios sobre el cuidado médico de los hijos, datos cruentos que



ignoran por completo la presencia de la más chiquita. Sin ninguna preocupación hablan de “la plástica de Joaquín para ponerle un ojito de vidrio” o “el diente de más que le ha salido a Luchi”. La incomodidad se libera con la entrada de Momi y las chicas. La escena estática se
20. revoluciona, la cámara se

mueve siguiendo las diversas actividades y posiciones que alborotan la escena. El dormitorio, espacio plano y lúgubre se torna profundo y luminoso. Los cuerpos jóvenes revitalizan también la charla y las mujeres cambian de tema para comentar la aparición milagrosa de la virgen. En el ajetreo resuena una frase de Tali: “Cada uno ve lo que puede”. Suena “El niño y el Canario” de Jorge Cafrune y la música suma el toque final, la escena se plagada de jolgorio y complicidad. No más charla, peleas ni retos. Aparece José, el hijo mayor de Mecha (Juan Cruz Bordeau) y comienzan a bailar. Mecha se emociona.

Destaco que aquí el desorden de los personajes no se asocia a una degradación o a un sistema cerrado. Al contrario, el desfase proviene de *un momento de suspensión*. Esta pausa afectiva que parece sugerir el paisaje luminoso contribuye a problematizar las relaciones entre la organización de los cuerpos y los lugares que habitan. La sensación empática y turbia de *descubrir algo* al acercarse a una situación de intimidad y juego, y sin embargo, no poder capturarla del todo. ¿Cuánto de la *diversidad performativa* del paisaje apunta a un proceso, *una serie de efectos* que involucra simultáneamente niveles de colaboración y coerción, desdoblamiento de componentes visuales, anímicos y reflexivos? ¿Se puede hablar de una performance, una impresión que nos habita cuando estamos *ante el paisaje*? ¿Entonces, somos espectadores del paisaje o formamos parte de él?

Frente a la complejidad de las “cosas naturales” que el discurso moderno asociaba en forma objetiva y organizada al orden del paisaje, fue Georg Simmel quien propuso dinamitar la distinción biunívoca pero al mismo tiempo contradictoria que se da entre óptica y naturaleza: considerar al paisaje desde un encuadre perceptivo-emotivo, como *un modo de ver y un punto de encuentro*. Como un actor que nos invade con su actuación, el paisaje nos mira al mismo tiempo que lo miramos:

“Cuando, como ante un paisaje, la unidad de la existencia natural pretende envolvernos en su trama, el desgarramiento entre un yo que ve y un yo que siente resulta doblemente equivocado. Pues con todo nuestro ser como estamos ante un paisaje, ya sea este natural o artístico, y el acto que nos lo crea es simultáneamente un acto que mira y un acto que siente, un acto que sólo cabe desgajar en virtud de un ejercicio de pensamiento.”⁷⁷

21.



En el tramo de *La ciénaga* que va desde el paisaje luminoso al siguiente, el peligro continúa abriéndose y desviándose a la vez. José sale a bailar en pleno carnaval y se pelea a las trompadas con el Perro⁷⁸, el novio de Isabel (la joven empleada *pegoteada* con Momi desde la primera escena). Mecha, por su parte, ordena a Gregorio que se mude y no duerma más en la misma cama que ella. Mientras tanto, Rafael, el marido de Tali, se queja de que sus hijos pasan tiempo en casa de Mecha y la película muestra al pequeño Luchi al cuidado de madre, jugando a las escondidas al lado de la escalera que será la trampa mortal del final de la película. Pequeños riesgos y contingencias siguen apilándose hasta el cuarto paisaje (Figura 21).

Como sucedía en el caso de la naturaleza muerta, este plano-cuadro incluye en su composición signos fuertes de presencia humana. En la imagen aparece parte de un

⁷⁷ Georg Simmel (1913) *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro, 2013, págs. 22-23.

⁷⁸ Dato *de color* a propósito de la pelea entre José y el Perro, la letra de la cumbia que suena en esta escena dice “Te hacen sufrir, te hacen llorar, de las mujeres no hay nada más que hablar.”

edificio, una cúpula con una veleta que se recorta por delante de un fondo similar a las versiones anteriores del paisaje de cerro. Esta vista exalta de manera específica la noción de altura. Con esto quiero decir que la cúpula de tejas anaranjadas funciona como referencia para “medir” la ubicación de los paisajes de modo que el punto que organiza la composición parece *mirar/mostrar* desde una posición elevada. La atmósfera que dispone el paisaje, ese ambiente “natural” que parece rodear la historia de *La ciénaga* sin direcciones preestablecidas entra en diálogo con el dominio de posibilidades que concentra el soporte puntiagudo y concreto de la presencia arquitectónica. Este encuentro ofrece elementos para atender a contrastes y uniones que, como sugieren por ejemplo Barthes y Foucault, en su juego de apertura y cierre, oferta y control enlazan el *panorama*⁷⁹ (eslabón de diálogo entre pintura y cine⁸⁰) con el *panóptico*.

“El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver-ser visto (...) Éste tiene su principio menos en una persona que en cierta distribución concertada de los cuerpos, de las superficies, de las luces, de las miradas; en un equipo cuyos mecanismos internos producen la relación en la cual están insertos los individuos.”⁸¹

⁷⁹ El panorama fue uno de los espectáculos más apreciados del siglo XIX. En París, Berlín, Londres o Viena grandes multitudes visitaban enormes telas pintadas que permitían abarcar lo grande y a la vez mostrarlo en detalle: “Panorama: griego: ver todo, por intermedio del inglés. Pero para explotar la palabra, al menos a nuestro modo, debemos (como siempre) ponerla en paradigma: un panorama / un panóptico (edificio construido de manera de poder, de un solo vistazo, abarcar todo el interior) → panóptico: agente endoscópico: implica que hay un interior para descubrir, un envoltorio (de muros) para penetrar: metáfora vital = la cáscara que hay que penetrar para encontrar el núcleo ≠ panorama: se vincula con un mundo sin interior: dice que el mundo no es más que superficies, volúmenes, planos, y no profundidad: nada más que una extensión, una epifanía (*epipháneia* = superficie) (...) panorama: contracción del tiempo hasta su abolición: un minuto de panorama = meditación potente de un tiempo detallado → transposición o intercambio del espacio y del tiempo.” Roland Barthes (2002) “El Panorama” en *Lo neutro*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2004, págs. 223-224.

⁸⁰ “Al mismo tiempo y por su dispositivo, el panorama es ya espectáculo y casi cine –dejando aparte el movimiento. La imagen en él es siempre inmensa, se sumerge uno en ella. Se pierde el sentido de la distancia de uno mismo a la imagen, y el dispositivo procura que sea así: siempre implica, entre espectador y superficie pintada, una zona de relieve, el «falso terreno», una ilusión óptica más. (...) Es una trampa bastante perfecta para la mirada. Si la invención del cine es ante todo la de un espectáculo, no hay duda alguna de que el panorama es uno de sus más directos antepasados. En las atracciones de las ferias foráneas de principios del siglo XX, el cinematógrafo coexiste, además, con pequeños panoramas desmontables. ¿Es entonces coincidencia que, en 1900, Lumière haya querido construir un cinematógrafo circular?” Jacques Aumont (1989) “El ojo variable, o la movilización de la mirada” en *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 40.

⁸¹ Michel Foucault (1975) “El Panoptismo” en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002, pág. 205.



El paisaje en este empalme arquitectónico remarca entonces su formulación visual recortada, prepara un conjunto de cambios, giros o reacciones que mueven la historia hacia el desenlace.⁸²

22. El miedo continúa remarcando y borrando influencias. Tali se encuentra con que su marido, Rafael, compró los útiles que planeaba comprar en Bolivia. Isabel queda embarazada y deja la casa de Mecha. El conjunto alborotado, superpuesto y mezclado de cambios que repercuten en cadena o por contraste en todos los personajes se acelera. Cuando Tali está por llamar a su prima dice: “Viajar es un peligro, vamos a evitar una desgracia.”

Sobre el final, la canción de Cafrune, la misma de la escena de felicidad y baile, vuelve. Como una presencia extraña e invisible, casi *como un fantasma* la música reaparece y cautiva la atención de Tali (Figura 22). La escena tiene lugar en el dormitorio de los chicos. Mientras los chicos, desparramados sobre las camas, se prueban los guardapolvos antes de empezar las clases, Mariana y Tali *atienden* al sonido que va y viene. La música parece moverse por el cuarto desde un lugar incierto, oscilando casi como la luz que titila por la habitación desde la ventana. En ese momento de distracción, en un instante robado, el pequeño Luciano sale del cuarto y sigue los ladridos del perro al otro lado del muro del patio.

⁸² Aunque, es significativo que la flecha, el marcador de dirección del viento, de la veleta marque una orientación de derecha a izquierda. Esta trayectoria del desplazamiento, opuesta a la concepción de traslado como secuencia aditiva, podría considerarse como una marca, un *signo de retraso*.



23.

24.

25.

El final es rotundo. Podemos ver a Luciano avanzando él también *detrás de un sonido*. Buscando el ladrido, trepa la escalera (Figuras 23, 24 y 25). Por corte directo, aparece/desaparece lo que sigue. Diferentes instantáneas de la casa vacía, en silencio (Figuras 26 y 27). En el recorrido por los diferentes ambientes, de lejos, el cuerpo de Luciano sobre el suelo (Figura 28).



26.

27.

28.

El contrapunto a este mutismo aparece en la escena final que muestra la reacción del *otro lado* de la familia. Momi camina hacia la pileta (Figura 29), lista para sentarse al sol junto



a su hermana, en situación similar a la del comienzo (Figura 30). Los dos rostros femeninos cubiertos, de espaldas o fundidos en anteojos de sol, parecen cubrir su aturdimiento. Dobla este efecto la última frase de Momi antes del paisaje final: “Fui dónde se parecía la virgen...

29. no vi nada.”

La imagen siguiente cierra la película. Un último paisaje (Figura 31) escenifica este el final de juego abierto que intenté presentar, una vista brumosa del cerro suspende el sentido, favorece un intercambio de contornos y superficies dentro de una extensión de múltiples formas expresivas imbricadas por las nubes. Finalmente, la forma paisaje ¿no es asimismo algo que nos paraliza y nos retiene ante la posibilidad y la imposibilidad de *gestión de un relato*?



30.

Esta *propensión narrativa*, que propone Giampiero Commoli⁸³, es una formación en constante cambio. En otros términos, a diferencia de lo que puede ocurrir con las acciones y las palabras de los personajes que pueden ser sometidos a una exégesis interminable, el paisaje no se agota. Se mantiene como un acertijo, un planteo visual que puede resultar agobiante o desestabilizador. Es una figura *desterritorializante*, desencadenante de una espantosa libertad.



Caer, rondar, moverse por el estos planos de paisaje se acerca, como proponían las lecturas pantanosas, a la ruina y desaparición pero también las posibilidades se multiplican. Es posible gozar la perspectiva que nos enseña a tomar en cuenta el paisaje, el desenfreno

31. narrativo, la liberación del pensamiento visual y la entrega anímica remiten a una compleja experiencia *sensitiva*,

⁸³ “Dicho en otros términos, la figura enigmática del paisaje, en cuanto problema, llama a la luz, hace que surjan solícitos aquellos eventos que, a modo de respuesta, deberemos narrar para comprender el mensaje de salvación custodiado en el paisaje.” Giampiero Commoli (1983) “Cuando aparece el pueblo cubierto por la nieve aparece, silencioso el Castillo... (La propensión narrativa ante el paisaje indescriptible)” en Vattimo, G., Rovatti, P. (eds.) *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1990, pág. 271. Agradezco a Sebastián Arpesella la recomendación de esta lectura.

cognitiva y emotiva entendiendo por tal no sólo un espacio concreto para la mirada sino más bien los efectos reflexivos y estéticos de esa zona de recorte.

Estar *ante el paisaje* implica detectar un umbral, ubicarse en un límite de *crecimiento y contagio*. Retomando el concepto de atracción, antes mencionado, por un lado, el paisaje se relaciona con el virtuosismo, el *placer visual* que embelesa como un mago con sus trucos, pero por otra parte el paisaje nutre un desafío, invita una incursión imaginaria, instala un *malestar* que amalgama caídas turbulentas y cruces ominosos. Imagen material y reflexiva, externa e interna, morfológica e informe, plástica y discontinua, el paisaje hace emerger un *contra-ritmo* en el rompecabezas temporal de esta película, desorientando, confundiendo y fulgurando las conexiones entre el instante relámpago del tiempo presente, la latencia del pasado y las tensiones deseosas del futuro:

Estos planos indecisos, desprovistos de una única función, a los que resulta difícil darles un nombre, presentan un pliegue, un riesgo de derrumbamiento y una respiración escurridiza por medio de restablecimientos sucesivos. “Aceptar la vacilación del pensamiento significa no preocuparse demasiado por sentar una opinión definitiva.”⁸⁴ En este terreno en el que las conexiones, los encuentros, las alianzas, los juegos de fuerzas, las estrategias se hacen y deshacen lo que pudo funcionar casi inmediatamente se presenta como una nueva prueba, una pregunta.

III. Umbral

¿Qué herramienta podría facilitar la reflexión sobre este crecimiento, esa conexión que sucede entre la contemplación fija desde un sitio y la variación inquieta que tejen nuestros pensamientos y sentimientos cuando contemplamos un *paisaje*? La propuesta o tonalidad que ofrece el paisaje inicia un movimiento que parece ir más allá, que parece desbordar la división entre el *estar a la mira* y *atender a lo que resuena*. Este *más allá* al que me refiero, esta discusión un tanto más abarcativa que se mete con el balanceo de variaciones, entre puntos de distancia y cercanía, delante y adentro, nos acerca a las cuestiones del género. Más precisamente, a sus teorías.

⁸⁴ Giampiero Commolli (1983) pág. 291.

Según Oscar Steimberg el género equivale a trazar un perímetro y conformar un espacio de previsibilidad. Cuando se habla de géneros se delimitan una serie de *bordes acordados* tales como organizaciones textuales, disposiciones discursivas y construcciones de universos compartidos:

“Ocurrió con la noción de género que terminó por constituir uno de los espacios transaccionales, dentro de las indagaciones sobre la cultura, en lo que por un lado se aplican, y por otro se ponen a prueba las formulaciones de un aparato teórico y las posibilidades de sus entradas analíticas. El género como institución discursiva (y no solo, se entiende, como concepto teórico) tiene las condiciones necesarias para constituirse en un lugar privilegiado de la reflexión semiótica: por un lado, da cuenta de una clasificación «silvestre» de la cultura (todos reconocemos géneros en la relación intersubjetiva y en los distintos lenguajes y medios, y todos los ordenamos en clasificaciones compartidas, antes y más allá de cualquier estudio sistemático) y por el otro, muestra los límites que esa misma cultura se pone a sí misma en el campo de la producción y circulación de los discursos.”⁸⁵

Este enfoque como *categoría de transacción* permite detectar en el género una herramienta de exploración⁸⁶ y de intercambio que fluye o se mueve entre la reflexión teórica y las dificultades inherentes al desempeño de la comunicación. Dicho de otro modo: entrar en la dinámica de los géneros equivale a desplazarse por un *terreno movedizo*. Hablar o discutir de géneros implica en cada caso apelar a una ubicación, señalar los límites de una

⁸⁵ Oscar Steimberg (2013) “Proposiciones sobre el género” en *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, págs. 90-91.

⁸⁶ Robert Stam revisa la intersección de la noción de género cinematográfico en relación con la teoría del autor como una plataforma de creatividad que puede torcer el estereotipo que reduce categorías clasificatorias a formas inflexibles: “En sus mejores ejemplos, la crítica de los géneros puede constituir un instrumento cognitivo de exploración: ¿Qué descubrimos al considerar *Taxi Driver* como *western*, o *Espartaco* (Spartacus, 1960) como alegoría por los derechos civiles? ¿Qué rasgos de estos textos se hacen visibles mediante tal estrategia? (...) Quizá el modo más útil de emplear el género sea entenderlo como un conjunto de recursos discursivos, una plataforma para la creatividad que el director puede emplear para elevar un género «inferior», para vulgarizar un género «noble», para inyectar nuevas energías en un género agotado, para verter un contenido nuevo y progresista en un género conservador o para parodiar un género que merece ser ridiculizado. Pasamos, pues, de una taxonomía estática a un movimiento activo de transformación.” Robert Stam (2002) “Algunos interrogantes sobre autoría y género” en *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2012, pág. 156.

estructura o una inclinación que apunta a un primer pacto o una unión y que también impulsa la discusión y la tarea crítica⁸⁷:

“Es una cuestión de perspectiva: lo que también puede hacer interesante una taxonomía (como, precisamente, la de los géneros discursivos) es su condición cambiante, y, en tanto tal, su carácter de indicador privilegiado de la movilidad de una cultura. Y de hecho es que el género no puede quedarse quieto: si bien está presente en todo intercambio comunicacional, nunca puede realizarse del todo. Las realizaciones de género con las que nos conectamos son realizaciones llenas de agujeros, llenas de fallas; es decir, llenas de historia.”⁸⁸

Si el género, entonces, es portador de un halo de influencia entrecortada y dialógica, a partir de la figura vacilante del paisaje esto se vuelve *visible*: un pensamiento visual ordenado que “controla” una porción de naturaleza pero, al mismo tiempo, quiebra la narración. Al comienzo apelé al término plano-cuadro para presentar el tironeo o la negociación entre lo general y lo singular, el todo extendido que se ofrece a la vista y el marco de visión⁸⁹. La naturaleza encerrada en los límites del encuadre lejos de explicitar un significado, insiste a lo largo de la película y aglutina interrogantes⁹⁰. Señala un límite y

⁸⁷ Altman en su análisis sobre los géneros hollywoodenses observa que a veces la táctica de nombrar un género, la atribución genérica, incrementa el valor del acto crítico, al conectar el cine con categorías establecidas y profundamente arraigadas en la cultura: “Hasta el momento en que los espectadores adquieren conocimientos sobre los géneros, las películas son como árboles: maravillosas e interesantes, pero diferenciadas tan sólo por la observación personal. El propio proceso de aprendizaje respecto a un género modifica necesariamente esa configuración de manera doble. No es sólo que el conocimiento sobre el género transforme nuestra percepción de las distintas películas, sino que también crea un vínculo, más o menos potente, con un grupo, en parte real y en parte imaginado, de espectadores de ese género. Aunque la experiencia del género debe pasar necesariamente por el proceso fenomenológico de contemplar las películas, el acto de verlas no es la medida máxima del poder del género.” Rick Altman (1999) “¿Cuál es el modelo comunicativo apropiado para los géneros?” en *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000, pág. 177.

⁸⁸ Steimberg, “Proposiciones sobre el género”, pág. 228.

⁸⁹ “El cuadro viviente, ese oxímoron encarnado, es un monstruo compuesto, una esfinge que plantea acertijos al espectador-Edipo. ¿Qué quieren decir esos cuadros? ¿Por qué están allí? ¿A qué misterio, a qué crimen, a qué culto remiten? (...) el plano-cuadro supondría siempre, no sólo un reconocimiento cultural por parte del público sino también una invitación a la lectura, al desciframiento. Sin embargo, al igual que un plano o una escena de film, un cuadro no necesariamente pide ser descifrado.” Pascal Bonitzer (1987) *Desencuadres. Cine y Pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007, pág. 33.

⁹⁰ “Reflexionar sobre la relación cultura-naturaleza significa reflexionar sobre el problema de los límites. Nos referimos tanto a límites materiales como a límites simbólicos (...) En el caso de la idea moderna de paisaje, se trata de un problema fundamental, ya que su principal novedad radicó en el postulado de romper los límites –sociales, naturales, normativos– y de retomar, de una u otra manera, la indiferenciación original.” Graciela Silvestri y Fernando Aliata (2001) *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y*

una apertura de sentido, todo al mismo tiempo. Esta figura de lucha, aglutinamiento y desborde se relaciona con lo que Jacques Derrida describió como *ley del género*⁹¹:

“A partir de que se escucha la palabra “género”, desde que aparece, desde que se lo intenta pensar, se dibuja un límite. Cuando se asigna un límite, la norma y lo prohibido no se hace esperar: «hay que» o «no hay que», dice el «género», la palabra «género», la figura, la voz o la ley del género. Y eso puede decirse del género en todos los géneros, ya se trate de una determinación genérica o general de lo que se llama la «naturaleza», la *physis* (por ejemplo, un género viviente o el género humano, un género de lo que es en general), o ya se trate de una tipología llamada no-natural y dependiente de órdenes o de leyes que en un momento dado se ha creído opuestas a la *physis* según los valores de *τεχνη* (*techné*), *θεσις* (*thesis*), de *νομος* (*nomos*), (por ejemplo: un género artístico, poético o literario).”⁹²

El planteo que ofrece Derrida expone que el género inicia una orden abreviada, instala un mandato muy preciso que dibuja un límite y obliga a respetar un criterio: “...desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que no arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad”⁹³. Así es que, según Derrida, sería posible pensar que primero aparece la pulsión hacia el orden, la división, la clasificación, la serie: seis imágenes, seis planos-cuadros. Pero en realidad, *por debajo de la ley del género* hay una búsqueda, un *principio parásito*, una *ley de ley que persigue la impureza*⁹⁴.

¿Cómo es esto? La “ley de la ley del género” es en realidad una fuerza de organización, una distribución de límites o de bordes que es *siempre paradójica*. Por detrás de la fachada de clasificación y exclusión del género opera como su empuje, una fuerza de participación sin pertenencia, un movimiento de *desborde*, un *impulso de mezcla*. Derrida argumenta

naturaleza a través de la mirada paisajística, Nueva Visión, Buenos Aires, pág. 16. Agradezco a Marcelo Mariño la recomendación de esta bibliografía.

⁹¹ Jacques Derrida (1980) “La loi du genre” en *Glypt* (Nº 7). Traducción de Ariel Schettini para la Cátedra de Teoría y Análisis Literario “C”, FFyL, UBA, s/n.

⁹² Derrida, 1980, s/n.

⁹³ Derrida, 1980, s/n.

⁹⁴ Una primera versión de cuestiones que desarrollo en esta sección del capítulo proviene de un artículo presentado en IV Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas: “Tótem y tabú”, “La ley del género como efecto mariposa. Movimientos exploratorios en torno al cruce de género textual y género sexual” Universidad Nacional Tres de Febrero, Diciembre 2013.

este pliegue atendiendo a que en la raíz misma de la palabra género (*genos* en tanto nacimiento, poder generoso de engendramiento, genealogía clasificatoria) hay una remisión a la instancia de crecimiento como una fuerza constitutiva impulsa a la mezclanza: engendrar, generar, trazar lazos familiares implica por definición una *dinámica de descentramiento*, un terreno adulterado, movedizo y mezclado, entramado imprevisible y salvaje, una *contaminación*:

“Desde siempre el género en todos los géneros pudo representar el papel del príncipe del orden: parecido, analogía, identidad y diferencia, clasificación taxonómica, ordenamiento y árbol genealógico, orden de la razón, orden de las razones, sentido del sentido, verdad de la verdad, ley natural y sentido de la historia. Por lo tanto, la prueba de ¿Un relato? sacó a la luz la locura del género.”⁹⁵

De esta manera, el género paisaje no es una concepción que confina la imagen ni el sentido, sino que inicia o genera un marco de visión. El paisaje no ata las imágenes a una matriz sino que pone de manifiesto la *probabilidad de un diálogo*. El género es vía de codificación y reflejo⁹⁶ en tanto apunta a una emergencia antes que una necesidad. Así, el género deja de entenderse como algo que emana de una supuesta esencia natural, universal y estable y comienza a concebirse como algo construido, resultado de acciones, desplazamientos de rasgos, diseminación de efectos, juegos de escenificación agrietados, posiciones y acoplamiento de unos géneros sobre otros y entre nosotros:

“El «casi siempre» es la marca de ese himen secreto o irregular, de ese acoplamiento que puede ser también mezcla de géneros. Los géneros pasan de uno a otro. Y no se puede prohibir creer que entre la mezcla de género como locura de la diferencia sexual y la mezcla de géneros literarios hay alguna relación.”⁹⁷.

Esta relación, este *salto de tigre* que me interesa y que explicita Derrida entre la locura del relato del género sexual, categoría para pensar los cuerpos y las sexualidades, y los géneros

⁹⁵ Derrida, 1980, s/n.

⁹⁶ “Este estatuto reflexivo del género tiene importantes consecuencias: en vez de que el género subsuma imágenes que le pertenecen por naturaleza, él constituye el límite de imágenes que no le pertenecen pero que se reflejan en él.” Gilles Deleuze (1985) “El pensamiento y el cine” en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* 2, Paidós, Barcelona, 1996, pág. 246.

⁹⁷ Derrida, 1980, s/n.

literarios, visuales o artísticos, puede expandirse un poco más mediante el repaso de un conjunto de autores que, desde los estudios visuales y los estudios de género, toman en cuenta esta ley derridiana del género.

En *El género en Disputa* Judith Butler apela a la lectura de Jacques Derrida del relato “Ante la ley” de Kafka para introducir el concepto de *performatividad* y poner en cuestión la noción de “identidad” a partir de pensar excesos, exclusiones y desórdenes de los puntos de origen y estabilidad en la distribución de roles culturales:

“En esa historia, quien espera a la ley se sienta frente a la puerta de la ley, y atribuye cierta fuerza a esa ley. La anticipación de una revelación fidedigna del significado es el medio a través del cual esa autoridad se instala: la anticipación conjura su objeto. Es posible que tengamos una expectativa similar en lo concerniente al género, de que actúe una esencia interior que pueda ponerse al descubierto, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa.”⁹⁸

La lectura que sirve de *abono* para la teoría de Butler proviene de un texto muy cercano a “La ley del género” (1980), un ensayo que Derrida escribe cuatro años después en donde explica que “la ley” propone un juego de determinación, instala un enigma. La imagen dialéctica de Kafka relata la situación de un hombre que se detiene ante la puerta de la ley y pregunta al guardián si es posible pasar. Ante la negativa del vigilante que guarda la seguridad de la ley, el hombre espera y pasa su vida observando la entrada, esperando su posibilidad. En ese límite inquietante, atemorizante, onírico y extraño que delimita la puerta, se problematizan las relaciones que existen entre la organización de los cuerpos y los lugares que habitan. La *paradoja* desde esta referencia que explicita Butler aparece como *condición de posibilidad del género* en tanto percepción de una imagen dialéctica, una imagen torcida o enigmática destaca la etapa necesaria para una comprensión nueva.⁹⁹

⁹⁸ Judith Butler (1990) “Prefacio (1999)” en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2010, pág.17.

⁹⁹ Esto se puede detectar quizá con más claridad a través de la trasposición cinematográfica de este relato en el “prólogo” de la película *El proceso* de Orson Welles (*Le procès*, 1962), adaptación de la novela de Franz Kafka que a su vez también contiene esta parábola. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=rkxKkrPZPQ> El comentario introductorio a través de la inconfundible voz de Welles advierte sobre la lógica de la película como “similar a un sueño... o una pesadilla.”

El recorte singular y general que ofrece la puerta en tanto destino y marco visual *evidencia* la *fuerza performativa* de la ley del género:

“Aquello que nos detiene ante la Ley, como al campesino, ¿no es asimismo aquello que nos paraliza y nos retiene ante un relato, su posibilidad y su imposibilidad, su legibilidad y su ilegibilidad, su necesidad y su prohibición, y asimismo las de la relación, la repetición de la historia?”¹⁰⁰

La capacidad de interrogación, la *función crítica* de la puerta abierta del género tiene que ver con la incomodidad, descubrir señales que no han sido percibidas. De este modo el resorte principal de la formas de obrar, pensar, sentir como sistemas de esquemas que se originan en el *transcurso de un proceso* aparecen como figuras de pliegues e intersticios.¹⁰¹ La mirilla a través de la cual se percibe y juzga la realidad, es producto de la posición y trayectoria siempre en vías de reestructuración, responde a un transcurso, un sistema de esquemas, una *lógica práctica*. Aquí el concepto clave que escolta la articulación, tanto el acto de unir como el de cambiar de dirección, es el *umbral*:

“¿Por qué incumbe esta parábola a nuestro problema? Porque con el ver ocurre con la ley: «todos aspiran a ella», para repetir la verdad que habrá terminado por salir de los labios cansados del aldeano. Todos son aspirados por ella. Y frente a la *imagen* -si aquí denominamos imagen al objeto del ver y la mirada- todos se paran como *frente* a una puerta *a través* de cuyo marco no se puede pasar, o no se puede entrar (...) Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un *delante-adentro*: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté —puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne. Esto quiere decir, justamente —y de una manera que no es sólo alegórica—, que *la imagen está estructurada como un umbral*.

¹⁰⁰ Jacques Derrida (1984) “Kafka: Ante la ley” en *La filosofía como institución*, Ediciones Juan Granica, Barcelona, págs. 109-110.

¹⁰¹ “Entre las diversas representaciones del mundo natural, el género paisaje ha sido el más recurrido para reunir descripción objetiva y emoción subjetiva, conocimiento y sensibilidad.” Graciela Silvestri y Fernando Aliata (2001) *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Nueva Visión, Buenos Aires, pág. 20.

Un marco de una puerta abierta, por ejemplo. Una trama singular de espacio abierto y cerrado al mismo tiempo.”¹⁰²

Como explica Didi-Huberman, la imagen de la puerta como el paisaje y como el género es un *medio de circulación*. Según otro, W.J.T. Mitchell, podemos hablar de un *medio dinámico*. En la introducción a la antología *Landscape & Power* (Paisaje y poder), este autor-faro de los estudios visuales lanza una propuesta potente: transformar el término paisaje de sustantivo a “verbo”. Según su explicación el paisaje puede ser concebido como un emplazamiento para la apropiación visual, escenario para la mirada, pero también como un foco para la configuración de la identidad¹⁰³. Por lo tanto, en orden de poder considerar al paisaje como equivalente expresivo, proceso en donde se conforman identidades sociales y subjetivas, propone pensar el paisaje como una “práctica cultural”.

El paisaje entre estos dos sentidos, umbral y medio dinámico, permitió esclarecer esta intersección móvil entre el control sobre una superficie del ejercicio pictórico y la experiencia de desborde que promete el género según Derrida. El paisaje, ofrece, para exponerlo desde otra óptica más, un *ensamble*. Según Jens Anderman el paisaje expone un orden estable de elementos en un marco visual (*imagen*) y por otra parte, en un sentido performativo, ofrece movilidad al ojo (*entorno*):

“... lo que habría que recuperar es una noción del paisaje que supiera dar cuenta de su posición intersticial y oscilante entre imagen y entorno, como aquello que ensambla la construcción perceptiva con los efectos que ésta produce en la materialidad de lo que abarca, siendo ella misma efecto de luminiscencia móvil del mundo material.”¹⁰⁴

Finalmente, las tres figuras vacilantes que describo en este trabajo, paisaje, espectro y jardín, construyen un puente, una puerta ante la cual nos desorientamos: hay algo *ahí*,

¹⁰² Georges Didi-Huberman (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pág. 169.

¹⁰³ “The basic argument of these essays is that landscape is a dynamic medium, in which we «live and move and have our being», but also a medium that is itself in motion from one place or time to another. In contrast to the usual treatment of landscape aesthetics in terms of fixed genres (sublime, beautiful, picturesque, pastoral), fixed media (literature, painting, photography), or fixed places treated as objects for visual contemplation or interpretation, the essays in this collection examine the way landscape *circulates* as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity.” W. J.T. Mitchell (comp.) (2002) “Introduction” en *Landscape and power*, University Press, Chicago, pág. 2.

¹⁰⁴ Jens Anderman (2008) “Paisaje: imagen, entorno, ensamble” en revista *Orbis Tertius* vol. 13, nro. 14. [En línea] <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01/3691>> [Consulta: Junio 2014]

delante, que nos choca desde las películas y a la vez nos detiene porque no podemos comprender exactamente. No está resuelto, el juego está abierto, por eso incomoda y atrae: su distancia condensa una relación ambigua entre una expectativa y un juego con la memoria, un obstáculo y un corredor. En este sentido, lejos de explicitar el significado, señalo la *apertura de sentido* que abre el concepto de “género” en la imagen cinematográfica para explorar una intervención estratégica¹⁰⁵, una superposición de enfoques y teorías¹⁰⁶: género-visual, género-fantástico y género-sexual.

¹⁰⁵ “...posiblemente la manera de abordar los Estudios visuales no sea verlos en absoluto como un campo de estudios, sino sólo como una serie de intervenciones estratégicas dentro de disciplinas existentes. En otras palabras, en lugar de reclamar el reconocimiento de un nuevo discurso maestro, debería verse como una alteración de las limitaciones disciplinarias existentes, en que las varias configuraciones conceptuales y discursivas se movilizan como respuesta a casos históricos y contemporáneos específicos. Por supuesto, esto presenta a los Estudios visuales como parasitarios de otros campos de estudios, pero de este modo se recalca su lógica fundacional, la de *no* ser Historia del arte, *no* ser Estudios culturales, *no* ser Historia del cine o la fotografía, etc.” Mathew Rampley “La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte?” en José Luis Brea (ed.) (2005) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, pág. 57.

¹⁰⁶ “Tal como las palabras «reflexión», «especulación» y teoría indican, la relación entre la representación visual y la práctica que llamamos teoría (teoría proviene de la palabra griega «ver») es más que casual. Tendemos a pensar en la «teoría» como algo que se conduce sobre todo en el discurso lineal, en el lenguaje y en la lógica, con unas imágenes que desempeñan el papel pasivo de ilustraciones, o (en el caso de una «teoría de las imágenes») que sirven como objetos pasivos de la descripción y la explicación.” W. J. T. Mitchell (1994) “Metaimágenes” en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, Madrid, 2009, págs. 77-78.

CAPÍTULO DOS. El acople siniestro y la niña espectro

“Espectro, es decir también *phantasma*, aparecido o imagen posible de imagen.”

Jacques Derrida¹⁰⁷

A través de los planos de paisaje de *La ciénaga* presenté los géneros como ubicaciones de encrucijada. La iniciativa de *dar imagen* al género continúa en este capítulo desde otro foco; en lugar de puntear la visión de un terreno propongo trazar una nueva zona de visibilidad sobre el cuerpo de Amalia, protagonista de *La niña santa*. Desde este marco, el título para el segundo filtro o *modo de ver* los géneros es la *niña espectro*.

Hablar de espectros implica meterse en problemas¹⁰⁸. Otra vez una configuración paradójica¹⁰⁹ que aglutina un caudal desbordante de sentidos, lecturas e iconografías. Con esto quiero decir que esta figura implica un conjunto dinámico de relaciones. Los espectros merodean. Aparecen y reaparecen, tienen una relación íntima con el cine y los efectos fantásticos¹¹⁰ porque poseen la cualidad de *mostrar el ver*¹¹¹. Dicho de otro modo, la

¹⁰⁷ Jacques Derrida y Bernard Stiegler (1996) *Ecografías de la televisión*, Eudeba, Buenos Aires, 1998, pág. 69.

¹⁰⁸ Deleuze critica la maníaca búsqueda de pistas en los fantasmas: “Significancia e interpretosis son las dos enfermedades de la tierra, la pareja del déspota y del cura. El significante siempre ha sido el secretito que no ha cesado de girar en torno al papá-mamá. (...) Nunca se hablará lo suficiente del daño que el fantasma ha causado a la escritura (incluso ha invadido el cine), alimentando el significante y la interpretación, una cosa de otra, una cosa con otra.” En Gilles Deleuze y Claire Parnet (1977) *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 2013, pág. 56.

¹⁰⁹ “... el mismo Marx lo precisa –llegaremos a ello–, el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. (...) *Es* algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente *es*, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia.” En Jacques Derrida (1995) *Espectros de Marx*, Editora Nacional, Madrid, 2002, pág. 21.

¹¹⁰ Tomo el comentario de Rosset: “...hay efecto fantástico porque se ha alcanzado lo extraordinario sin dejar de permanecer de este lado de lo real, sin que haya ruptura con el orden cotidiano. Ahora bien, es evidente que el cine es el único arte capaz de realizar una operación así, por la simple razón de que es el único capaz no solamente de sugerirla y de evocarla, como consiguen hacerlo tal y cual maestro de literatura, sino de hacerla ver, de presentarla en tanto que real, de hacer de ella una realidad tanto más creíble cuanto, para el espectador que asiste a ella como si se hallara allí, cuasi vivida. Aquí, los medios generalmente abusivos que dispone (quiero decir, su capacidad expresiva de copiar lo real) se vuelven una ventaja del cine, susceptible de «hacer ver» lo que ninguna forma de arte –y naturalmente ninguna suerte de «realidad»– sería capaz de mostrar.” Clément Rosset (2001) “El objeto cinematográfico” en *Reflexiones sobre cine*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010, págs. 119-120.

¹¹¹ Mitchell toma esta expresión del ejercicio conocido en la tradición educativa norteamericana como *Show & Tell* para apuntar a mostrar la mirada sobre algo. Hacer una presentación comentada para correr “...el velo

silueta espectral que estoy a punto de exponer permitirá describir un procedimiento de transformación que comienza en el cuerpo femenino y que posee la cualidad de desarticularlo o desbordarlo. De nuevo, apunto a seguir afinando preguntas en torno a transformaciones y deformaciones *entre*¹¹² géneros.

El esquema¹¹³ de la niña espectro está ordenado en tres pasos. En primer lugar presento la evolución conflicto disparador, el *acople* -como me gusta denominar al encuentro inesperado de Amalia (María Alché) y el doctor Jano (Carlos Belloso)- en un concierto callejero. Prestando atención a la distribución de posiciones de los cuerpos y al intercambio de miradas en las diferentes apariciones del concierto del theremin a lo largo de la película, despliego un conjunto de filiaciones que ayudan a visualizar un orden nuevo, un inicio y un cambio. Como segundo momento, describo el avance sensual de Amalia detrás de Jano. Los desplazamientos sigilosos de la protagonista promueven una sensación de temor y vigilancia en el médico: el *efecto de visera*¹¹⁴ que Derrida atribuye al espectro. Finalmente el mecanismo conocido como “startle effect” (efecto de sobresalto) asociado al cine de terror ayudará a precisar un poco más la *tonalidad* espectral. El gesto de alarma y susto de las sacudidas físicas permitirá enlazar el *reperto vacilante de lo visible* del cuerpo de Amalia con la fuerza reflexiva-deconstructiva que concentra el espectro. La delimitación de la segunda figura podría abreviarse así: atender a *lo que pasa* por los cuerpos, aguzar los

de la familiaridad y despertar la –en no pocas ocasiones adormecida– capacidad de sorprenderse, de suerte que muchas de las cosas que se dan por sentadas acerca de las artes visuales y los media (y, quizás, también, al respecto de todas aquellas formas de expresión verbal) sean puestas en cuestión.” W. J. T. Mitchell (2002) “Mostrando el ver. Una crítica de la Cultura Visual” en *Estudios Visuales* N 1, CENDEAC, Murcia, 2003.

¹¹² El espectro se ubica *entre*: “Lo que sucede entre dos, entre todos los «dos» que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma.” Derrida, *Espectros de Marx*, pág. 10.

¹¹³ “¿A qué llamaremos esquema? Tienen el concepto de león, tienen una imagen particular de león, y después hay otra cosa. En la vieja psicología se hacían experiencias de esto, era apasionante, muy interesante. Se hacían intenciones de pensamiento, lo que se llamaba «direcciones de pensamiento», esquemas. (...) No es el concepto, tampoco es la imagen. Si se me dice «león», lo que pido es algo que no es lo que comprendo ni lo que veo. Lo que comprendo es el concepto. Lo que veo, o aquello que recuerdo, lo que veo mediante el ojo visual o el ojo de la mente es un león. Pero el esquema va a ser, si me atrevo a decirlo, lo que intenciono, lo que enfoco, aquello en lo cual reconozco qué es para mí. Es un dinamismo espacio-temporal. No es una forma, no pertenece al dominio de la forma, es como un acto por el cual el león se produce y se afirma como león.” Gilles Deleuze (1983) *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2011, pág. 322.

¹¹⁴ “... la experiencia que en el librito de Marx apodé ‘efecto de visera’: el fantasma nos mira. El espectro no es simplemente alguien a quien vemos volver, es alguien por quien nos sentimos mirados, observados, vigilados, como por la ley: estamos ‘ante la ley’, sin simetría posible, sin reciprocidad, allí donde el otro no nos mira sino a nosotros, a nosotros que lo observamos (como se observa y respeta la ley), sin poder siquiera cruzarnos con su mirada.” Derrida, *Ecografías de la televisión*, página 151.

sentidos sobre la incesante manifestación de posibilidades (gestos, posturas, actitudes y reacciones) que *generan* realidades¹¹⁵.

I. Vistazo clínico

“El vistazo no revolotea sobre un campo: da en un punto, que tiene el privilegio de ser el punto central, o decisivo; la mirada es indefinidamente modulada, el vistazo va derecho: escoge, y la línea que traza con un movimiento opera, en un instante, la división de lo esencial; va por lo tanto más allá de lo que ve; las formas inmediatas de lo sensible no lo engañan; porque sabe atravesarlas; es por esencia destructor de mitos.”¹¹⁶

Esta descripción de la destreza exhaustiva del ojo médico que despliega Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica*, me permite comenzar situando dos coordenadas. Por un lado, la depuración y el entendimiento lúcido del *vistazo cirujano* admite una relación directa con la caracterización que ofrece David Oubiña del cine Lucrecia Martel. El autor habla de un *cine quirúrgico*, “una mirada sobre las superficies pero que las disecciona, las penetra y las examina para mostrarlas como un organismo que necesita arreglo.”¹¹⁷. En segundo lugar, el vínculo entre *ver* y *saber*, la *cuestión interpretativa* puede postularse como centro de *La niña santa*.

¿Qué hay para leer *en* un cuerpo? Esta pregunta se instala como un juego de superficies reflejantes. Siguiendo la línea del análisis foucaultiano podría pensarse que la *inquietud hermenéutica* asocia los dos discursos que organizan el universo del film: la medicina y la educación religiosa, dos tecnologías sociales que reproducen un legado de control y normalización cultural (mandatos de sumisión y despojo) sobre el cuerpo. De un lado, canciones, debates teológicos y fotocopias de encuentros de catequesis vuelven una y otra vez sobre la vocación mística y el rol en el plan divino: “Vuestra soy, para vos nací. ¿Qué mandáis señor de mí?” cantan las alumnas del colegio. Del otro, audiometrías, mesas

¹¹⁵ Apunto a que la *niña-espectro* permita inspeccionar ficciones cambiantes que gestionan, escenifican y producen cuerpos cinematográficos: “... el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originariamente existente en los seres humanos, sino el conjunto de *efectos* producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue una tecnología política compleja.” Teresa De Lauretis (1989) “La tecnología del género” en Revista *Mora* N° 2, Noviembre, IIEGE, Buenos Aires, 1996, pág. 8.

¹¹⁶ Michel Foucault (1963) *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, pág. 168.

¹¹⁷ David Oubiña (2009) *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Picnic, Buenos Aires, pág. 61.

redondas y representaciones teatrales dentro de un congreso médico indagan en otra variante de la exégesis: “¿Cómo interpretar correctamente lo que el paciente nos quiere decir?”¹¹⁸

Como anticipé más arriba, la primera parte de este análisis¹¹⁹ organiza un conjunto de reflexiones alrededor de tres escenas que se conectan por un mismo escenario. El comienzo podría ubicarse en una imagen saturada de movimiento. Una multitud agolpada frente a un espectáculo callejero irradia una infinidad de gestos y circulaciones.



32.

¹¹⁸ Esta frase del doctor Vesalio (Arturo Goetz) resume la preocupación reiterada del cierre del congreso médico, la pregunta por la lectura de los síntomas. En el final, la película suspende la representación teatral de la relación médico-paciente que involucra a Jano y a Helena, la madre de Amalia. Como señala Gonzalo Aguilar: “La ‘representación como cierre’ del congreso es un sintagma que se menciona varias veces a lo largo de la historia. La película, justamente, finaliza con la representación escénica que se suspende como si hubiera algo que no se pudiera ver o que no se pudiera representar para la lógica del film: la representación ‘cierra’ la historia de Jano y Helena como la del congreso”. En *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2006, pág. 104.

¹¹⁹ Una versión de la primera parte de este capítulo proviene de un artículo presentado en las V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades: “El acople siniestro y la niña espectro. Sobre *La niña santa* de Lucrecia Martel”. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género - Museo Roca. Octubre 2014.



33.

34.

Distintos trayectos se confunden: una extraña música, bocinas, voces de vendedores ambulantes, pasos, roces, muecas, murmullos. Rápidamente se alternan dos versiones del mismo acontecimiento. Por un lado, la perspectiva de cara al espectáculo presenta vehículos y peatones atravesando el espacio en primer plano, un conjunto numeroso de espectadores de espaldas y el pequeño rostro del músico disimulado en el fondo. (Figura



elementos y los gestos en juego. La atención de los hacia la mano fuera de foco del intérprete; al mismo

calle, la claridad ayuda a recortar la figura interesada del doctor Jano que se acerca (Figuras 33 y 34). La sustracción del encuadre en combinación con el sonido sugestivo de la música, tiñe de inquietud la escena. Frente a lo asombroso ubicado fuera de campo, los paseantes parecen hundirse en una vivencia embriagante. Se alternan señas de fascinación y atención ante esa intrigante acústica. La imagen siguiente marca un regreso a la óptica de frente al espectáculo. Por el tamaño de plano y la cercanía respecto del músico, podría

32) Enseguida, con la marcha de un auto que pasa, cambia el frente. La vista opuesta permite descubrir las muecas azoradas del público y el ingreso a escena de las jóvenes del colegio religioso. Crecen los trayectos, los

35. rostros parece dirigirse tiempo que al otro lado de la

esperarse que se estuviera por develar la entidad responsable de propagar resonancias siniestras¹²⁰ (Figura 35) pero un salto abrupto de montaje impone un desvío.



36.

Como un vistazo de rayos X, una imagen muestra y guarda un secreto. La obligación de fijar las pupilas en un segmento escondido al interior de la multitud desaloja la curiosidad por el concierto. Retomando la descripción de Foucault, el plano detalle que presenta el acople siniestro funciona como una *mirada clínica*: procura una superficie para el examen. Despeja el terreno, aísla la zona pélvica de dos cuerpos y captura el gesto perturbador de Jano que ingresa las manos en los bolsillos del pantalón y presiona su cuerpo contra el de Amalia (Figura 36). La imagen, como el mismo Jano, nos retiene en un

¹²⁰ Antes de seguir adelante resulta ineludible asentar una definición alrededor de “lo siniestro”, término que atraviesa de modo especial la figura de este capítulo. En su famoso ensayo de 1919, Freud explora los sentimientos de malestar y horror que puede provocar lo que (según la traducción) denomina *siniestro* u *ominoso*. De forma resumida se podría relacionar con una *experiencia ambivalente* que desorienta porque se presenta como *extraña* y *familiar* a la vez. Según la especificación que ofrece Freud, el término alemán para designar lo siniestro concentra dos niveles semánticos de diferente polo. El adjetivo alemán *heimlich* y su antónimo, *unheimlich* están vinculados. *Das Heimlich*, la versión no negada, remite a lo que es casero, familiar, amistoso, animado, amable, confortable, íntimo. Aquello que da la sensación de sentirse como en casa. Un segundo nivel ayuda a explicar los dominios turbulentos de lo siniestro. Su negación, *das unheimlich*, funciona para des-cubrir, revelar o exponer zonas habitualmente fuera de la vista: lo secreto, oculto, peligroso, impenetrable. *Das Heimlich* es ambivalente debido a que el sentido del término termina por evolucionar hacia su antónimo y casi se confunde con él. “Tomemos lo ominoso de la omnipotencia de los pensamientos, del inmediato cumplimiento de los deseos, de las fuerzas que procuran daño en secreto.” Sigmund Freud (1919) “Lo ominoso” en *Obras Completas Volumen 17*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pág. 246.

límite incómodo. Se posa en silencio y se escabulle¹²¹. Sacude y escapa pero deja una marca: primer contorno para la niña espectro.

La poderosa imagen del acople recorta la atención sobre el núcleo de un episodio siniestro. Quiero decir, ofrece a la vista lo que se *genera* cuando algo disimulado, por recurrente o familiar, se descubre. En esta dirección, considero el planteo de Julia Kristeva de “una semiología de la inquietante extrañeza”¹²² para referirme al complejo ensamble entre Amalia y Jano como *acople siniestro*. Kristeva reflexiona en torno a lo siniestro freudiano a partir de casos como la magia o el animismo que recurrentemente el psicoanálisis entrelaza a lo femenino, las pulsiones y la muerte. Según su análisis, *presencias complejas* de este tipo operan como extraños ajustes que angustian o producen malestar por su dinámica de golpe o choque:

“Extraño, en efecto, el encuentro con el otro, que percibimos por la vista, el oído, el olfato, pero no ‘encuadramos’ por la conciencia. El otro nos deja separados, incoherentes; más aún, puede darnos el sentimiento de carecer de contacto con nuestras propias sensaciones, de rechazarlas o, al contrario, de rechazar nuestro juicio sobre ellas, sentimiento de ser ‘estúpidos’, ‘engañados’.”¹²³

Ante aquello que desestabiliza sorpresivamente *aparece un gesto contradictorio*, un rechazo fascinado que en su perturbación abriga *adaptaciones a lo incongruente o aperturas hacia lo nuevo*. Luego del acople algo parece modificarse. El concierto cambia de signo. La muchedumbre sorprendida en presencia del espectáculo deviene diferente. La aglomeración, el gentío, deviene pantalla, *máscara para el crimen*.

¹²¹ Foucault se detiene sobre el *equilibrio precario* que persigue la mirada clínica en su anhelo de registrar sin participar: “La mirada que observa se guarda de intervenir: es muda y sin gesto. (...) La mirada se cumplirá en su verdad propia y tendrá acceso a la verdad de las cosas si se posa en silencio sobre ella; si todo calla alrededor de lo que ve. La mirada clínica tiene esa paradójica propiedad de *entender un lenguaje* en el momento en que *percibe un espectáculo*. En la clínica, lo que se manifiesta es originariamente lo que habla. La opinión entre clínica y experiencia cubre exactamente la diferencia entre el lenguaje que se entiende y, por consiguiente, que se reconoce, y la cuestión que se plantea, es decir, que se impone.” Michel Foucault (1963) “Ver, saber” en *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008, págs.149-150.

¹²² Julia Kristeva (1988) “Freud: Heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza” en *Debate Feminista*, Vol. 13, Abril, 1996, págs. 359-368. [En línea] <<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/freudh761.pdf> 363> [Consulta: Abril 2015]

¹²³ Kristeva, “Freud: Heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza”, página 363.

Las imágenes que completan la secuencia muestran la reacción de Amalia. Su rostro, a modo de un opaco *pasador de tiempo*¹²⁴ se carga de huellas o impresiones cruzadas¹²⁵. Al comienzo, cautiva de la audición, parece enganchada



en la hipnótica armonía de Bach como el resto del público. Las expresiones faciales concentran la atención en un equívoco aplomo, frágil membrana entre afuera y adentro que aparece sensible en la escucha.¹²⁶ Amalia cierra los ojos, parece ausentarse

para sentir.¹²⁷ Cuando los párpados se corren y descubren sus pupilas de nuevo, irrumpe una tensión que se amplifica. La expresividad se modifica, muy sutilmente los rasgos se endurecen. (Figura 37)



38.

Desde los ojos desorbitados que se abren y se pierden mirando al vacío es posible advertir el impacto del acople visto segundos atrás, en dimensiones enormes. (Figura 38)

¹²⁴ Sylviane Agacinski formula esta expresión a partir de las reflexiones de Walter Benjamin sobre el trotacalles parisino: "... se abre al tiempo sin tratar de dominarlo, está disponible para hacer pasar, para abrir un paso de tiempo a otro dejándose solicitar por las huellas, huellas del pasado en la ciudad..." En *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia* (2000), La Marca, Buenos Aires, 2009, pág. 55.

¹²⁵ En la expresividad facial de Amalia "... cada plieguecito del rostro se convierte en un rasgo de carácter decisivo, y cada contracción fugaz de un músculo tiene un *pathos* asombroso, que revela grandes acontecimientos anteriores. (...) Para que un rostro semejante, que de pronto aparece enorme y aislado, no quede fuera de lugar, debemos reconocer en sus rasgos las conexiones con el drama. Este debe reflejarse en aquel, como se reflejan en una pequeña laguna las grandes montañas que la rodean." En Béla Balázs (2001) *El hombre visible, o la cultura del cine*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2013, pág. 57.

¹²⁶ Según Nancy, habitar la escucha "...expresa en el modo más ostensivo la condición sensible o sensitiva (*aistética*) como tal: la partición de un adentro/afuera, división y participación, desconexión y contagio." En Jean-Luc Nancy (2002) *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007, pág. 34.

¹²⁷ David Toop reflexiona sobre las asociaciones deliciosamente inestables que puede provocar el sonido: "El sonido es una ausencia presente, una presencia ausente. (...) En este sentido, el sonido es una resonancia siniestra —una relación con lo irracional y lo inexplicable que deseamos y tememos al mismo tiempo. Quien escucha es, entonces, una especie de médium, alguien que percibe y se conecta con aquello que subyace a las formas del mundo" en *Resonancia siniestra. El oyente como médium* (2010) Caja Negra, Buenos Aires, 2013, pág. 12.

El ingreso del viento marca una pausa. Mueve el cabello de Amalia. Ella inclina la cabeza, bajando y fijando la vista. Muy despacio, la mirada desvía su trayecto hacia el costado, un



(Figura 39)

39.

intento de preservar la quietud y a la vez girar en dirección al responsable. Un resplandor cálido, (como el que anticipaba la llegada del médico al otro lado de la calle) riega de luz el rostro de Amalia.

Abruptamente, el montaje impone la salida de Jano, que se fuga por la izquierda del cuadro. La evasiva del médico remarca un recorrido mareado. Diferentes obstáculos, paseantes, automóviles, bicicletas detienen su paso e imponen una escapatoria en zigzag.

La secuencia culmina con una seña enredada. Después de la salida de Jano, Amalia se abandona de nuevo a la música. Recibe la mirada de su amiga Jose (Julieta Zylberberg) y sonríe. El gesto dura pocos segundos pero encierra una fuerza turbadora que complica aún más las cosas (Figura 39). Como señala Kristeva, “Inquietarse o sonreír, esta es la opción cuando lo extraño nos asalta; depende de nuestra familiaridad con nuestros propios fantasmas.”¹²⁸

¿Qué pasó? ¿En este guiño cómplice resplandece alguna *otra cosa* más que la íntima violencia que pudimos ver? ¿Qué que se ofrece a la mirada? ¿Una anunciación? ¿Una revelación? ¿Cómo describir lo que vimos? ¿Cómo acercarse a estas imágenes?

“No podemos saber si la manera en que Amalia reacciona frente al manoseo del doctor Jano es porque ha recibido un llamado divino o porque se ha entregado al deseo. La pregunta ya no es «¿qué más hay para ver?», sino «¿qué hay que ver allí?». Un éxtasis místico o un arrebató sexual. Los dos conviven en el mismo encuadre.”¹²⁹

¹²⁸ Julia Kristeva, “Freud: Heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza” página 366.

¹²⁹ David Oubiña “Un realismo negligente. (El cine de Lucrecia Martel) en Paulina Bettendorff y Agustina Rial (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, Librería, Buenos Aires, 2014, pág. 73.

La respuesta de David Oubiña retoma el diálogo entre Gilles Deleuze¹³⁰ y Serge Daney a propósito de las diferentes etapas de la imagen cinematográfica. “¿Qué es lo que hay que ver *tras* la imagen?” remite a la orientación del cine clásico. El interrogante del cebo engañoso o el “secreto tras la puerta” ligado al ensamble orgánico, un montaje transparente que promete algo más para ver. Con la llegada del cine moderno esta ilusión se termina, la inocencia se vuelve imposible y la incógnita cambia de dirección: “¿Qué es lo que hay que ver *en* la imagen? (en cuanto tal)”¹³¹. Como propone el mismo Deleuze en otro texto (*Diálogos* con Claire Parnet), las preguntas no se agotan en *una* explicación sino que buscan líneas de fuga:

“El quid no está en responder a las preguntas, sino en escapar, en escaparse de ellas. (...) Ahora resulta que la única forma de escaparse es volver constantemente a la pregunta. Pero así nunca se logra escapar. El movimiento se produce siempre a espaldas del pensador o en el preciso instante en que parpadea.”¹³²

Prestando atención a Serge Daney es posible apreciar la imagen del acople siniestro como una *superficie reflejante*:

“Muro, hoja de papel, tela, cuadro negro, siempre un espejo. Un espejo donde el espectador captará su propia mirada como la de un intruso, como una mirada de más. La pregunta central de esta escenografía ya no es: ¿Qué hay para ver detrás? Sino, más bien:

¹³⁰ Gilles Deleuze “Optimismo, pesimismo y viaje. (Carta a Serge Daney)” (1983) en *Conversaciones*, Pre-textos, Valencia, 1995, págs. 113-131.

¹³¹ Agregó un pliegue, un llamado de atención orientado a los problemas visuales. En el comienzo de la carta mencionada, Deleuze traza un *parangón* entre el mapeo que ofrece Daney de tres formulaciones cinematográficas (cine clásico, cine moderno y manierismo) y la distinción que planteaba Alois Riegl:

“Su libro anterior, *La rampe* (1983), recogía una serie de artículos escritos por usted en los *Cahiers du Cinéma*. Lo que hacía de ellos un auténtico libro era su distribución de acuerdo con un análisis de los diferentes períodos que habían atravesado los *Cahiers*, pero también, y sobre todo, según las diversas funciones de la imagen cinematográfica. Un predecesor ilustre del campo de las artes plásticas, Riegl, distinguía en el arte tres finalidades: embellecer la naturaleza, espiritualizar la naturaleza y rivalizar con la naturaleza (teniendo en cuenta que «embellecer», «espiritualizar» y «rivalizar» son términos que adquieren en Riegl un significado muy particular, al mismo tiempo histórico y lógico.” En “Optimismo, pesimismo y viaje”, página 113.

¹³² En Gilles Deleuze y Claire Parnet (1980) “Una entrevista, ¿Qué es?, ¿Para qué sirve?” en *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 2013, págs. 5-6

¿Puedo sostener con la mirada aquello que, de todos modos, veo y que se despliega en un solo plano?”¹³³

Avanzo un poco más para aclarar este engranaje. La segunda aparición del concierto del theremin en la película agrega una línea más al diagrama de la niña espectro. A primera vista esta brevísima secuencia de transición puede parecer inocua pero, si prestamos atención, en dos planos surgen repercusiones sugestivas del impulso inductor del acople. En un primer momento, el doctor desciende de un auto frente al espacio del concierto (Figura 40). Enseguida, la imagen consecuente destaca la mirada atenta de la adolescente (Figura 41) que registra su presencia en aquel iniciático escenario.



40.



41.

Es el puntapié de un nuevo orden. ¿Qué quiero decir con esto? Remarco que la disposición separada de Jano y Amalia propicia una concentración en el instante *cuando la mujer mira*¹³⁴. Parafraseando el título del artículo de Linda Williams (“When the woman looks”) enfatizo que ella está alerta, detecta la presencia de él a la distancia.

¹³³ En Serge Daney “La rampa (bis)” (1983) *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2004, págs. 79-83.

¹³⁴ Linda Williams compara diferentes puntos de vista contenidos en el cine de terror. Según su análisis, el encuentro de la mirada masculina con el monstruo expresa una fuerza valiente pero conservadora que se repliega ante lo diferente de sí. En cambio, la perspectiva femenina se relaciona con una combinación más compleja de dilucidar. En muchas ocasiones el miedo se confunde con el castigo: ante el peligro de asesinato o violación, mujeres y niñas cubren sus ojos, buscan refugio en las anchas espaldas de sus acompañantes y se convierten automáticamente en víctimas. Pero en otros casos, que sortean la mediación masculina, emerge una disposición diferente. La mujer y monstruo comparten cierto status similar como entidades que el espectáculo cinematográfico construye como *objetos de deseo y pavor* por sus apetitos amenazantes e imposibles (freaks de exhibición para la mirada masculina). Williams se detiene films como *El fantasma de la ópera*, *Nosferatu* o *King Kong* que muestran la sinceridad que aflora entre mujeres y monstruos cuando ellas tienen la posibilidad de mirar. Linda Williams (1984) “When the woman looks” en Grant, B.K. (ed.) *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, University of Texas Press, Austin, 1996, págs. 61-66.

De modo que si bien en esta escena Amalia todavía no hace contacto visual con Jano, su gesto sugiere una *potencia*. Desde el encuentro con Jano la *mirada deseante y curiosa* de la niña muestra que no teme a lo diferente, marca una *apertura* en donde la mirada convencional (tipificada por la narrativa del cine clásico) señalaría una falta. Quiero decir, la ambigüedad instalada por el acople comienza a operar como una salida. Ella parece despabilarse. Lejos del “lugar común” de víctima aterrada y estática, la adolescente da vuelta la ecuación y persigue al doctor Jano. Por lo cual es imprescindible destacar que también él es modificado. Hay un cambio de posición y por lo tanto un *cambio de signo*: pasa de ser acosador a ser acosado¹³⁵.

Sobre el final de la película, la última escena del concierto callejero agrega una vuelta más a este giro que señalo a partir del acople. Jano se siente vigilado, visitado por una respiración esquiva. Amalia lo sigue de cerca. Finalmente, ella decide acercarse. La intensidad de la impresión acústica del theremin funciona por última vez como conjunción desbordante que *cruza* la alucinación sensorial con el delirio místico (Figura 42). Si antes el acople descarriló la escucha de su ruta por una conexión corporal inopinada, esta vez el ambiente acolchonado de propagación y contagio sonoro pauta otra *conversión*. La joven se acomoda antes de Jano y repite el gesto. (Figura 43) Inmediatamente, el montaje impone la variante antónima del *plano clínico* inicial: una imagen que rememora el episodio inaugural. Vuelve la *desafiante frecuencia de visibilidad*, la mirada súper poderosa. La repetición marca una *transformación*. Dentro del recuadro disector, los cuerpos conservan sus posiciones (él atrás y ella delante) pero apuntando en dirección opuesta.

¹³⁵ Antes de avanzar me interesa destacar que la transgresión que comete Jano no está estigmatizada como abuso en película. Martel explicita en una entrevista con Mariana Enríquez: “No es un monstruo. Los monstruos, en verdad, son dispositivos que se pueden armar y desarmar: pesan sobre las personas, nos salen de adentro. Como si fueran prótesis. Además, apoyar sexualmente no es para tanto, no es una violación; es algo tan cercano a una experiencia sexual infantil que era vital intentar que eso no se perdiera en el personaje. Jano es una especie de niño agigantado que no puede manejar todo.” “Ese oscuro objeto del deseo” en *Radar*, Página12, Domingo 2 de mayo de 2004. [En línea] <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1390-2004-05-02.html>> [Consulta: Abril 2015]



42.

43.

La acción reveladora del encuadre cinematográfico vuelve a operar como *emulsión sensible*¹³⁶, revela aspectos de otro modo no habríamos percibido. Amalia refuerza su iniciativa y toma la mano de Jano (Figura 44).



44.

¹³⁶ Hablo de emulsión sensible, apelando a la crítica desde la óptica benjaminiana: “Tal vez tengamos alguna oportunidad de comprender mejor lo que quería decir Benjamin al escribir que «solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas» y por qué, en ese sentido, una imagen auténtica debería darse como *imagen crítica*: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen -capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente.” Georges Didi-Huberman (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997, página 113.

Ella gira
y lo
enfrenta
clavándol
e la
mirada.
(Figura
45) El
eco
interroga
tivo de la
niña



espectro evidencia un pasaje, una dislocación que juega con lo que se da **45.**
para ver, oír y tocarlo que podemos imaginar o proyectamos:

“Lo que sucede entre dos, entre todos los «dos» que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la *intervención* de algún fantasma.”¹³⁷

Amalia como niña espectro articula una corriente de imbricaciones y desplazamientos. Su *reaparición* remite a cuestiones *por venir*, fuera de ajuste: ¿De dónde o hacia dónde ella *regresa*¹³⁸? ¿Se trata de un ir y venir de la inocencia? ¿O es una cuestión de proxemia¹³⁹, de cómo habitar los espacios?

Las preguntas resuenan. Quizá, revisando la persecución consecuente que efectúa Amalia dentro del hotel se afinen un poco más.

¹³⁷ En Jacques Derrida (1995) *Espectros de Marx*, Editora Nacional, Madrid, 2002, pág. 10.

¹³⁸ “Cuestión de repetición: un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque *empieza por regresar*.” Derrida, *Espectros de Marx*, pág. 27.

¹³⁹ “Proxemia: forma parte de una tipología de los espacios subjetivos en la medida en que el sujeto los habita afectivamente: → 1) Territorio (dominio) → 2) Reparó.” Roland Barthes (2002) *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, pág. 166.

II. Visera

“*La palabra «fantología» trata de cubrir, en castellano, las siguientes dimensiones del neologismo derridiano *hantologie*:

- Alusión a *hanter*, *hantise*, *hanté(e)*. Véase la nota correspondiente a «asedio», «asediado/a». Para ello, se ha respetado «fant-» por su relación con el *fainein* (fantasma, fantasía, etc.)
- Alusión a la ontología, a una ontología asediada por fantasmas.
- Alusión al modo típico de ser del asedio en la actualidad: la imagen «tele-tecnomediática».”¹⁴⁰

Traigo esta nota de los traductores de *Espectros de Marx* para desplegar el recorrido del término fabricado por Derrida. La *fantología* apunta a desbaratar el lugar fijo que determinan las esencias y optar por el disloque: “...puede que haya que preguntarse si el *efecto de espectralidad* no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro.”¹⁴¹ En este sentido, volviendo a *La niña santa*, después de atender al cambio de lugares o posiciones entre Amalia y Jano en el concierto (“lo que parecía por-delante, el porvenir, regresa de antemano: del pasado, por-detrás.”¹⁴²) propongo atender a la *lógica del asedio*.

Amalia conquista una intensidad nueva. Vigilante y lúcida, la curiosidad parece impulsar en ella una *circulación merodeadora*. Inicia una exploración en los márgenes. La niña parece escurrirse por el hotel sin ocupar el espacio, deslizándose de un modo peculiar. Vuelve lo siniestro, la amalgama de lo familiar y lo extraño. Quiero decir, por una parte la circulación desenvuelta se debe a que Amalia vive allí, en el hotel, con su madre pero, a la vez, el trenzado sensual de gestos y movimientos que acompañan su andar por los distintos ambientes pulsan una temporalidad menos llana, más compleja... *desencajada*¹⁴³. Espía de

¹⁴⁰Nota de los traductores (José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, 1995) en *Espectros de Marx*, pág. 26.

¹⁴¹ Derrida, *Espectros de Marx*, pág. 64.

¹⁴² *Espectros de Marx*, pág.26.

¹⁴³ “Lo que aquí se dice del tiempo vale también, por consiguiente o por lo mismo, para la historia, incluso aunque ésta pueda consistir en reparar, en los efectos de coyuntura, y el mundo es eso, la disyunción temporal: «*The time is out of joint*», el tiempo está *desarticulado*, descoyuntados, desencajado, dislocado, el

cerca a Jano como una presencia rezagada. Derrida denomina a este gesto específico del espectro el *efecto visera*:¹⁴⁴

“...fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero nos ve. Del otro lado del ojo, cual *efecto visera*, nos mira antes incluso de que *le* veamos o de que veamos sin más. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición. Sobre todo –y éste es el acontecimiento–, porque el espectro es acontecimiento, nos ve durante una *visita*. Nos hace visitas. Visita tras visita, puesto que vuelve a vernos y que *visitare*, frecuentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar), traduce perfectamente la recurrencia o la (re)aparición, la frecuencia de una «visitación».”¹⁴⁵

Esta mirada cercana de Amalia permite intentar una prueba. Si aguzamos un poco más la atención, la presencia inmediata del *cuerpo adolescente* –edad de “malos hábitos”, esforzada etapa de mutación, angustia y crecimiento– se fusiona con ciertos procesos de *figuración*, vínculos y combinaciones de rasgos del *terror cinematográfico*¹⁴⁶ –sutil genealogía de la fantasía:

“En numerosas ocasiones, la cineasta ha expresado su predilección por el cine de terror. Lo horroroso siempre es la cifra de una diferencia que se ha reprimido y que ahora regresa descontrolada (...) «En cada construcción de una película de terror, hay esa desnaturalización de la realidad. Y eso a mí me parece sumamente valioso para la narrativa: la desnaturalización de la realidad.» Acaso no resulte exagerado sostener que el género de terror es lo que está en el borde de estas películas. Eso que podría haber sido. Y que, en alguna parte, sigue siendo. Quizás estas películas no hablan de otra cosa: de esa

tiempo está trastocado, acosado y trastornado, *desquiciado*, a la vez desarreglado y loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado.” Derrida, *Espectros de Marx*, pág. 36.

¹⁴⁴ Derrida toma como referencia la relación asimétrica que instala el asedio del fantasma del padre en Hamlet. La armadura o el yelmo que cubre al fantasma en la obra de Shakespeare es *el* atributo específico que permite su reconocimiento y a la vez preserva su apariencia. Otro recurso paradójico del espectro que así, cubierto y aislado, puede volver al castillo para instalar su misión de venganza.

¹⁴⁵ Derrida, *Espectros de Marx*, pág. 148.

¹⁴⁶ Hablo de terror cinematográfico para destacar que los géneros desde la tradición textual recortan un espacio de intercambio discursivo propio, un “campo de desempeño semiótico” de acuerdo con Oscar Steimberg, que tiene que ver por un lado con la asociación del género a un soporte, medio y/o lenguaje, y por otro con las prácticas sociales con las que se asocia (conjunto de regularidades determinadas: en este caso, narración y entretenimiento). En Oscar Steimberg. (2013). “Proposiciones sobre el género” en *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

inquietud que surge al advertir que el terreno que se pisa era más inestable de lo que parecía.”¹⁴⁷

Si en el primer apartado (“I. Vistazo clínico”) describí las escenas del concierto del theremin como el *comienzo* del espectro en tanto *frecuencia de visibilidad*¹⁴⁸, juego de reubicación desencadenado por el plano quirúrgico del acople, ahora presento la transformación visionaria (el cortocircuito místico) de la protagonista a través de una retórica específica: la *sensorialidad* expandida de Amalia, sus intermitentes expresiones de vigilia y especialmente su aspecto se *entrelaza* con las aparecidas amenazantes del nuevo cine de terror japonés.¹⁴⁹

En las últimas décadas, la impronta del *J-horror* se ha esparcido por el cine contemporáneo como grandes éxitos comerciales y películas de culto¹⁵⁰. La generación de realizadores que aparece a finales de los noventa (Hideo Nakata, Takashi Miike, Kiyoshi Kurosawa) adaptó viejas leyendas rurales (fábulas sobre fantasmas, pozos encantados, almas errantes y atormentadas traicionadas antes de morir) a los tiempos modernos. En estas películas la ansiedad que ofrece el mundo de las nuevas tecnologías (teléfonos celulares, computadoras, pantallas y cintas de video que siembran el caos) se combina con el melodrama familiar y la intrusión sobrenatural de maldiciones y *poltergeist*¹⁵¹. A través de estos recursos de innovación formal y temática, las imágenes híbridas¹⁵² de este cine

¹⁴⁷ David Oubiña (2014) “Un realismo negligente” en *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, Librería, Buenos Aires, pág. 72.

¹⁴⁸ “El espectro, como su nombre indica, es la frecuencia de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible.” En Jacques Derrida (1995) *Espectros de Marx*, Editora Nacional, Madrid, 2002, pág. 148.

¹⁴⁹ Un primer acercamiento -fundamental para iniciar esta lectura desde la retórica del *J-Horror* surgió del análisis del cortometraje MUTA que Martel filmó en 2011 para la casa de Moda Miu-Miu de PRADA. “La ley del género como efecto mariposa. Movimientos exploratorios en torno al cruce de género textual y género sexual.” en las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas: “Tótem y tabú”. Universidad Nacional Tres de Febrero. Diciembre 2013.

¹⁵⁰ Un acotado listado de los títulos más significativos debería contemplar: *Ringu /El círculo* (Hideo Nakata, 1998), *Audition* (Takashi Miike, 1999), *Kairo/Pulse* (Kiyoshi Kurosawa, 2001), *Dark Water* (Hideo Nakata, 2002), *The eye* (Hermanos Pang, 2002) y *Ju-on/ La maldición* (Takashi Shimizu, 2003).

¹⁵¹ *Poltergeist- Espíritu ruidoso*. Término utilizado para definir acontecimientos violentos para los cuales no existe causa aparente que pueda describir la ciencia (ruidos inexplicables, movimientos de objetos inanimados, olores extraños y ataques físicos). La referencia ineludible es la clásica película norteamericana de 1982 (dirigida por Tobe Hooper y producida por Steven Spielberg) en que una niña contacta los espíritus que habitan la casa familiar a través de la televisión.

¹⁵² Nombro las “imágenes híbridas” para subrayar la artificialidad de las aparecidas del terror japonés frente al caso de *La niña santa*. Quiero decir, el *look* espectral de Amalia se apoya en la combinación de la fotografía, el montaje y la composición dentro del plano. Martel elude las secuencias explicativas y confía en la contundencia del diseño visual de la silueta y la expresividad de Amalia. Marco esto pensando en la

tienden a una narración pausada edificada por finas capas y sutilezas que instalan un clima de espanto. Según Domènec Font, el *boom* de la espectralidad oriental revitalizó la oferta estética del género terror, abriendo la puerta a conceptos ampliados y globales de lo pavoroso mediante nuevos materiales, intercambios culturales y sociales como por ejemplo alusiones a la economía global y los roles de género:

“Junto al *anime*, el manga y los videojuegos, verdaderos referentes del arte industrial para un amplio sector de la juventud contemporánea, la producción japonesa se ha apoderado del terror oriental, ya sea a través de la complacencia ciega, ya como manifestación irrepresentable de los miedos contemporáneos. De un tiempo a esta parte, la mitología fantástica está en plena efervescencia con figuras siniestras y mujeres *revenants* que se desplazan sigilosamente por la ciudad, atraviesan las pantallas tecnológicas o se aposentán en la mente diluyendo la razón y la lógica. Son espíritus necrófagos que no ocupan espacio físico, fantasmas invisibles víctimas de antiguas maldiciones que no pueden descansar en paz y que aterrorizan a los vivos. Son el poder oculto femenino del nuevo terror surgido en el cine japonés donde las historias de fantasmas son toda una tradición...”¹⁵³

En *La niña santa*, por momentos el encuadre retacea las expresividades faciales y este ocultamiento remarca la *piel* de la joven. Así se extiende un mundo estético de revelación, un desfile de animaciones corporales y *rostrificaciones*¹⁵⁴ plagado de combinaciones sinestésicas que formulan una asimilación conjunta de distintos tipos de sensaciones en un mismo acto perceptivo: caminatas desarticuladas con brazos abiertos sobre las paredes de los pasillos, perturbaciones en la banda sonora (proliferación de susurros, cuchicheos, crujidos, ruidos metálicos, respiraciones apretadas y pisadas resonantes), danzas de manos

peculiar atención sobre el tacto de Amalia frente a las aparecidas de las películas del J-Horror. Las niñas-espectro de Oriente no son registro de una realidad existente sino simulaciones numéricas, síntesis de realidades nuevas, *imágenes virales* o trucos digitales. La manipulación interfiere en la credibilidad y por lo tanto modifica el pacto entre el espectador y el género. La imagen se vuelve desconfiable y al mismo tiempo exige una atención más organizada que estas películas tematizan. “La imagen discreta” en Jacques Derrida y Bernard Stiegler (1996) *Ecografías de la televisión*, Eudeba, Buenos Aires, 1998, págs. 181-200.

¹⁵³ “Espíritu sin nombre, indefinible esencia (Caligrafías asiáticas)” en *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, página 509.

¹⁵⁴ “El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional —cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está decodificado y deber ser *sobrecodificado* por algo que llamaremos Rostro.” Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) “Año Cero-Rostridad” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2012, pág. 176.

inquietas recorriendo diferentes superficies disponibles (muebles, telas y cabecitas de niños¹⁵⁵), el olfateo de la crema de afeitar de Jano en el cuello del uniforme de colegio, el recorte de orejas atentas, ojos bien abiertos y bocas cercanas conforma un flujo de presencias.

Un buen ejemplo del estatuto particular de las afecciones y las mediaciones en la película es la escena en el ascensor, primera tentativa de tocar al doctor. La atención se clava en la nuca de Jano. Evitando la distracción de la gente y la ropa blanca que habita el pequeño recinto, el foco se centra en la mano de Amalia que se acerca. Tomando prestadas la reflexiones de Domin Choi en torno a *Cura* de Kiyoshi Kurosawa, podríamos marcar que ese gesto espectral está “...ubicado más allá de las tecnologías del miedo que despliega Hollywood, ya que intenta recuperar el relato en tanto que relato y el horror en tanto que horror. En este sentido (...) no *produce* miedo, un miedo directo, sino que se limita a presentarlo como tal.”¹⁵⁶ Otra muestra dentro del fascinante repertorio que ofrece la ronda de visitas de Amalia en la película que sella la semejanza con la iconografía del *J-Horror* Amalia espía a Jano cuando duerme. Ella, como una esfinge viral que cataliza el terror, se reúne con el médico en primer lugar gracias a un emplazamiento múltiple y contradictorio, el reflejo de un espejo que permite la convivencia de ambos en el mismo plano.¹⁵⁷ El perfil dividido de ella, su pelo oscuro, largo y enmarañado exhibido por el marco de la puerta frente al hombre desnudo se acerca a la impronta poética¹⁵⁸ de los films de Hideo Nakata (*Ringu*, *Dark water*) y sus remakes americanas¹⁵⁹ (*The ring*, Gore Verbinsky, 2002 y *Dark*

¹⁵⁵ La atención sobre el deambular de Amalia en tanto espectro permite destacar que la niña espectro en su recorrido sigiloso y libre comparte el espacio con *otros errantes e inquietantes*, recurrentes del cine de Martel y del universo del cine de terror, los niños y las mucamas.

¹⁵⁶ Domin Choi (2009) “El autor como género, una poética de la contaminación” en *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, Santiago Arcos, Buenos Aires, págs. 170-171.

¹⁵⁷ Hay un efecto muy similar en una famosa escena de *Vértigo* de Alfred Hitchcock: Scottie sigue a Madeline hasta una puerta y resulta la entrada oculta a una florería. La imagen de la mujer enigmática rodeada de flores de colores se vuelve fantasmagórica desde la mirada distante de él cuando el contraplano muestra que aparece su mirada en un espejo, retaceada por una apertura.

¹⁵⁸ Retomo el comentario de Perlongher, “Para mantener la lucidez en medio del torbellino, hace falta una forma. Sabemos que esa forma es poética. Intuimos que puede ser divina.” Néstor Perlongher (1991) “Poesía y éxtasis” en *Prosa Plebeya*, Excursiones, Buenos Aires, 2013, pág. 190.

¹⁵⁹ William Whittington describe el movimiento reflexivo que propone la estética de J-Horror, destacando la creación de “nuevos climas acústicos”. En este sentido marca un intercambio interesante: así como las remakes hollywoodenses re-hacen las películas japonesas, los directores orientales parecen trabajar a su vez con referencias del estallido sensorial-misterioso-religioso del género terror en los años setenta, revisando éxitos comerciales como *El bebé de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), *El exorcista* (William Friedkin, 1973) y *La profecía* (Richard Donner, 1976). En William Whittington “Acoustic Infidelities. Sounding the

Water, Walter Salles, 2005). La mirada noctámbula detrás de una cortina brumosa concede similitudes centellantes en términos de apariencia física con las figuras femeninas de ojos inquisitivos y movimientos electrizantes.

A continuación propongo un ensamble de capturas de la película que a diferencia de lo que hice hasta ahora, no acompañan el texto sino que están agrupadas a la manera de un ensayo visual. Quizá así pueda emerger ese *devenir contradictorio*, esa capa visual-ficcional¹⁶⁰ que me interesa porque parece actuar como un coeficiente multiplicador sobre el cuerpo adolescente, trenzado de *apariencia y modo de ver*. La niña espectro desincroniza, interrumpe el presente como una máquina de producir influencias paradójicas¹⁶¹:

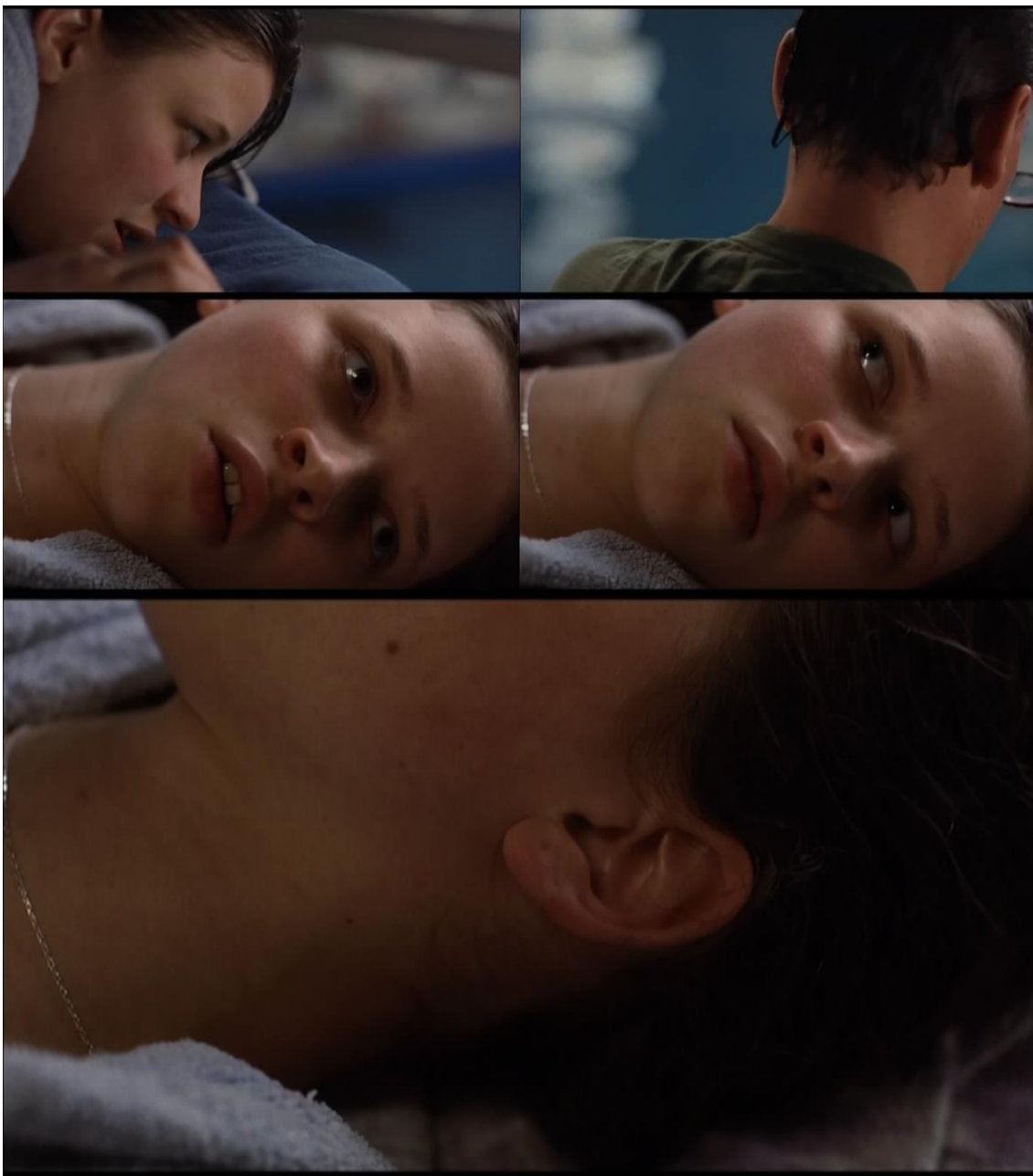
“El mejor modo de representar el devenir internamente contradictorio del sujeto es a través de figuraciones, como la avispa y las orquídeas; la mujer y el reflujo de las olas; el sonido y el furor, que no significan nada. De hecho, el proceso de devenir mujer/animal no tiene que ver con la significación, sino, más bien, con lo contrario, con la trascendencia del significante lingüístico. Lo que se afirma es la potencia de la expresión. La expresión está relacionada con la afirmación sin codificar lingüísticamente de una afectividad cuyo grado, velocidad, extensión e intensidad únicamente pueden medirse de modo material, pragmático, caso por caso.”¹⁶²

Exchanges between J-Horror and H-Horror Remakes” en Revista *Cinephile*, Vol. 6 No. 1, ‘Sound on Screen’, University of British Columbia’s Film Journal, Vancouver, Primavera 2010. Agradezco a Lucas Martinelli esta referencia.

¹⁶⁰ Como apunta Nicolás Bourriaud, “Lo *ficticio* se opone a la realidad en que se inspira; lo *ficcional* –que es el régimen del relato, de la narración– la subtitula o la dobla pero sin borrarla” en *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009, pág. 115.

¹⁶¹ ¿Fantasma de lo que no se puede borrar, recuerdo de víctimas que no deben ser olvidadas?

¹⁶² Rosi Braidotti (2002) *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal, Madrid, 2005, pág. 149.











III. Sacudidas

Para ultimar el delineado de la niña espectro, presento algunas consideraciones en torno a un conjunto de dimensiones evocativas e interrogativas que se aglutinan en una secuencia de la película. El eje es un recurso del cine de terror conocido como “efecto de sobresalto” (*“startle effect”* según Robert Baird)¹⁶³. Intento abordar *a través* de este mecanismo, la *apertura de sentido* que instala el fenómeno del *susto*, pensando en que el movimiento de temor, duda y desorganización que se desata sobre el cuerpo atemorizado puede considerarse como una propuesta-respuesta *desde la imagen* para *ver* y *escuchar* los límites de la *mirada* y la *escucha* (otro modo más de evidenciar el *espectro*).



46.

La secuencia que propongo analizar se ubica en la primera media hora de la película. La primera imagen dispone a tres niñas realizando tareas alrededor de una mesa. (Figura 46) El recorte parcial del encuadre cerrado, recurso usual de Martel, no favorece la organización progresiva del espacio sino que desde el comienzo, contiene ya las mínimas variaciones necesarias para instalar el clima que nos adentre en la situación. La tranquila escena de trabajo escolar se inunda de imágenes señoriales que desatan una creciente curiosidad por *dar cuerpo* a dos voces femeninas chismosas (“¡Qué china inmunda!, ¿Vos

¹⁶³ Un primer acercamiento a estas cuestiones proviene de una ponencia titulada “La lógica del sobresalto en *La niña santa* de Lucrecia Martel”, presentada en las I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales “La producción visual de la sexualidad”. Universidad Nacional de Mar del Plata. Abril 2014.

sabés que me deja la pileta de lavar la ropa llena de pelos?”) La dinámica entre nitidez y fuera de foco es explotada con sobriedad, por un lado remarca el vínculo entre las jóvenes y por otro, profundiza la violenta intrusión de comentarios desvergonzados sobre el sistema de servidumbre desde el espacio contiguo. En otros términos, es posible distinguir que están concentradas en la escritura (“Hacelo bien prolijito, por encima de las líneas” dice Jose a la más pequeña del grupo) y a la vez “disponibles” a la participación en una charla de mujeres adultas en la misma habitación. El hilo narrativo agujereado del intercambio¹⁶⁴ por diálogos superpuestos y cruces de miradas, confecciona un juego de alternancia.

La estructura distractiva que delimita la conversación entre las niñas y las adultas explota su reverberación y sorprende con un imprevisto. Repentinamente, un golpe captura la atención de los personajes y somete al grupo femenino al desorden perceptivo. Se propone un reto equitativo para la mirada de personajes y espectadores: lo que se esconde, lo que permanece fuera del campo visual opera como un componente dramático. La escena se metamorfosea en *un juego de retirada*. Por varios segundos nos obliga a ser testigos de un repliegue de las mujeres ante esa confusa señal que antes que nada *llega como ataque*. Inicialmente, se presenta a Jose junto a su hermanita desde una perspectiva frontal (Figura 47). Luego, un corte brusco de montaje muestra la espalda de las tres niñas mientras deja entrever “algo” que se mueve detrás de las cortinas y sacude la ventana. (Figura 48).



47.

48.

¹⁶⁴ Roland Barthes define a la conversación como un fenómeno “inaprensible” y “asistemático” que obtiene valor de su “blandura formal”. Es decir, instala una situación colaborativa o participativa a partir de un tejido de interacciones verbales y no verbales, gestos, juegos de miradas, distancias, etc. Véase “Presentación de la conversación” en *Variaciones sobre la escritura*. Paidós, Buenos Aires, 2003, pág. 170.



49.

El siguiente plano reúne por primera vez a las cinco mujeres, cinco figuras paralizadas e incrédulas ante la amenaza (Figura 49). La extensión espacial y temporal del plano permite distinguir que los rasgos se endurecen, amplificando la tensión que se expande desde los ojos abiertos.



50.

51.

Justo antes de que el posible “monstruo” sea visible, la imagen se altera una vez más y ofrece una vista lateral del estremecimiento, casi como si quisiera corroborar que desde este punto de vista las figuras femeninas continúan *heladas* (Figura 49). El miedo persiste. La entrecortada invasión sonora de pequeños ruidos, golpes y ladridos de perros comienza a desentrañar el misterio. Finalmente, el insólito objeto de la mirada asoma, el

develamiento de un hombre desnudo detrás de la cortina parece devolverlas a la realidad (Figura 50). Una urgente sensación de alivio invade a las protagonistas y desentraña diferentes reacciones. En la expresión facial de la más pequeña se dibuja una sonrisa, Jose despierta del involuntario trance con una verborragia automática: “Está muerto, son movimientos reflejos” (Figura 52) y las adultas apaciguan su incredulidad con una orden: “Hay que llamar a la ambulancia ya.” (Figura 53).



52.

53.

Como explica Robert Baird, el “efecto de sobresalto” es un dispositivo de impacto sorpresivo arraigado en la evolución del cine de terror y suspenso. Los tres principales elementos del operativo apuntan a evidenciar la inquietud que proviene de una *sacudida inesperada*: 1) presencia de un personaje, 2) amenaza enlazada desde fuera de campo y finalmente, 3) intrusión en el espacio del protagonista. Es decir, la imagen del sobresalto presenta, en este sentido, una suerte de espejo¹⁶⁵ porque el sobresaltado despliega un *espectro* de matices y contrastes interrogativos, reacciones ante las propiedades inquietantes que libera lo inesperado que pueden operar como un *filtro* que repercute en nuestra mirada. El sobresalto (como recalca el comentario de Josefina) es un *reflejo*,¹⁶⁶ un

¹⁶⁵ Acá resuena una de las observaciones más remarcadas por Noël Carroll acerca de la característica sensible, la paradoja *despabiladora* vinculada con un *afecto particular* que delimita la definición más clásica del terror como género. En la respuesta fuera de cálculo, en el reflejo incontrolable donde el peligro parece “ganarle” al cuerpo y a la mente que está con la guardia “baja”, el cuerpo condensa el estado afectivo, intenso y brusco (espanto o pavor) que el género terror intenta desencadenar. “Como he sugerido, un indicador de lo que diferencia las obras de terror de las historias de monstruos en general son las respuestas afectivas de los personajes humanos positivos en las historias de monstruos que les asedian. (...) el terror parece ser uno de aquellos géneros es los que las respuestas emotivas del público, idealmente, van paralelas a las emociones de los personajes.” En Noël Carroll (1990) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado, Madrid, 2005, pág.48.

¹⁶⁶ Robert Baird destaca la diferencia del sobresalto: “Muchos no entendidos en la materia y no pocos filósofos y psicólogos se han contentado con relegar el sobresalto a la categoría de reflejo bobo, apenas más dinámico que un estornudo o un reflejo rotuliano. El hecho de que en una película el sobresalto ocurre

estremecimiento que desmiembra un campo privilegiado para la observación y que a la vez puede ser funcional a la inmersión o la agudeza de la narración.

La secuencia se completa con una segunda parte que propone otra situación alarmante. Una vez más, la acción comienza desde una radical confusión espacial. Una mano extiende sus dedos en tensión sobre un cuerpo tendido en una cama (Figura 54) A esta altura de la película, es posible reconocer que se trata de la habitación¹⁶⁷ de Helena (Mercedes Morán), la madre de Amalia que está durmiendo. La imagen emplaza un *falso contacto*, una caricia intangible entre cuerpo echado y muñeca tocante.



54.



55.

El gesto se repite, otra vez, desde dos ópticas: la primera aparición muestra la mano desde un punto cenital y luego en la siguiente imagen, el punto de vista se ubica de costado, como si presentara un acto de magia y la imagen susurrara “acá no hay truco” (Figura

durante un tipo particular de escena en particular debería alertarnos que algo complicado y raro está sucediendo. De hecho, creo que los sobresaltos en las películas revelan características fundamentales del espectador de cine, ofreciendo una oportunidad aguda para abordar y explicar la tradicional paradoja acerca de que las ficciones y los espacios de representación pueden estimular respuestas emocionales intensas, a pesar de la conciencia de ficcionalidad que conllevan”. (“*Many laymen and not a few philosophers and psychologists have been content to relegate startle to the category of dumb reflex, little more dynamic than a sneeze or a knee jerk. That film startles occur only during a particular scene type should alert us that something complicated and odd is occurring. Indeed, I believe film startle reveal the fundamental characteristics of cinema spectatorship, offering the most pointed opportunity for addressing and explaining the age-old paradox that fictions and representational spaces can stimulate intense emotional responses in spite of an awareness of fictionality.*”) En “The Startle Effect: Implications for Spectator Cognition and Media Theory”, *Film Quarterly*, 53, 3, 2000, pág. 12-24.

¹⁶⁷ A lo largo del film varias veces se hace referencia a la temperatura de la habitación que comparten madre e hija como un espacio frío, congelado. En el primer ingreso de Amalia al cuarto, luego del episodio del acople, la joven dice: “Está helada esta habitación. Parece una tumba” y Helena replica “No digas eso. Me hacés asustar.”

55)¹⁶⁸. Nuevamente, la imagen incomoda por su extraña duración, su gesto silencioso inquieta. De repente, el cuerpo cobra vida, toma una respiración súbita como si hubiera advertido esa incómoda cercanía que la tensión de la mano suspendida estaba remarcando (¿la extraña conmoción de algo por venir?). El movimiento frenético de Helena estampa un *clima de sospecha* en la imagen.

El ensamble con la situación anterior propone una contaminación o porosidad. Si en la primera parte de la secuencia, la “lógica del sobresalto” se presenta mediante una situación que imita la *respuesta atónita* de la vigilancia diurna, en cambio, en la segunda parte se trata de un

simulacro opaco que enreda los límites de la vulnerabilidad del sueño, mediante una



contradicción de los sentidos, el tacto y el ojo. Esta segunda variante produce un efecto **56.** de *espejo deformante* que reescribe el gesto anterior e infiltra una desviación. La escena culmina con un relato que enlaza los dos sobresaltos. Amalia describe a su madre el accidente que la película segundos atrás acaba de presentar (Figura 56). El diálogo¹⁶⁹

¹⁶⁸ Derrida en *Espectros del Marx* se detiene en detalle sobre el escamoteo, arte o técnica del *plegar*, del *hacer desaparecer y desencadenar*: “La palabra «escamoteo» nombra el subterfugio o el robo en el intercambio de mercancías pero, ante todo, el juego de manos con el cual el ilusionista hace desaparecer el cuerpo más sensible. El escamoteador sabe tornar *inaparente*. Es el experto de una súper-fenomenología. Ahora bien, aquí, el colmo del escamoteo consiste en hacer desaparecer produciendo «apariciones», lo cual no es contradictorio más que en apariencia, justamente, puesto que se hace desaparecer provocando alucinaciones o produciendo visiones.” Derrida, pág.184.

¹⁶⁹ Es fundamental destacar (como se puede apreciar en las figuras adjuntas) que el diseño visual de la primera parte de la secuencia “aprovecha” el desorden que impone el impacto del hombre que cae al patio y “escatima” la reacción de Amalia *como si guardara esa carta* para instalar el clímax inquietante en el segundo momento.

contrapone la palabra creyente y sonriente de la testigo ocular a la respuesta tautológica de Helena.

Cuando Amalia explica el enigmático evento, la descripción provoca un sentimiento de placentera afirmación en su cuerpo. Acostada encima de su madre, envolviéndola en sus brazos, describe: “Mamá, hoy un hombre se salvó de milagro. Se cayó desde el segundo piso al patio de Josefina y no se mató de milagro.” Helena, al contrario, se mantiene indiferente a lo que está presente, parece evadir aquello que susurra la catástrofe. “¿Qué horror!, ¿Un vecino?”. Amalia la corrige, “No un obrero”. “Es lo mismo”, retruca la madre.

Aquí tal vez se vuelve claro lo que se podría denominar la *desviación presente y efímera del terror*. El desapego que señala el comentario de Helena duplica de alguna manera el gesto fruncido que se reitera pero también se escabulle por toda la película. Es decir, si el sobresalto refleja un fallo mínimo (un microsegundo) para localizar el estatus de un estímulo en un contexto amenazante, si abre un juego a partir de manipulaciones precisas del montaje y la posición de cámara (combinaciones de velocidad, tono y ritmo) es posible detectar que hay otros tantos sobresaltos (implícitos y explícitos¹⁷⁰) desperdigados. En este sentido, me interesa considerar el efecto de sobresalto como un comentario desplazado y dinámico que permite contemplar *desde la imagen* al cuerpo como una construcción, un ensamble que participa de tramas o fuerzas (sociales y ficcionales) que lo animan y visibilizan. Mediante el exceso reactivo que instala miedo, el cuerpo es cautivo de sensaciones que lo empujan a convulsiones, espasmos incontrolables. Esta actuación *disonante y alterada* que dispone nuevos lugares, ubicaciones o respuestas no prefijadas,

¹⁷⁰ A modo de ejemplo, tres casos posibles. En primer lugar, para retomar la primera parte de este capítulo, podría pensarse como sobresalto el *efecto del plano clínico* del doctor Jano y Amalia, la experiencia de ser testigos del acople siniestro como señal para *sacudirnos* y cuestionar “lo natural” dentro de lo aparentemente igual. En segundo lugar, hay una escena muy breve y carente de conexión dramática donde un grupo de mujeres, entre las que están las chicas del colegio, “manguerea” a un grupo de hombres. La potencia de esta breve escena *golpea* como la misma fuerza propulsora del agua, nos desencaja. Por último, la búsqueda del sobresalto aparece en las exageraciones distorsionadas y narraciones sospechosas de los encuentros de catequesis que juegan con los límites entre lo edificante/educativo y el terror. Ahí se destaca el relato milagroso/horripilante de la mujer muerta y el bebé del puente. La repetición de esa historia macabra inserta el único trayecto de Amalia fuera del espacio hotel: un viaje en micro y luego el correteo por el bosque, lugar de narraciones fantásticas, apariciones y cazadores.

manifiesta el carácter *performativo* del género, algo que mencioné en el capítulo anterior a partir de la lectura analítica de “Ante la ley” que propone Derrida.

Según la teoría que propone Judith Butler, lo que creemos como rasgo anterior al género, es algo que es producido por su anticipación y por los cuerpos, como una *alucinación*: “... la performatividad del género gira en torno de esta *metalepsis*, la forma en que la anticipación de una esencia provisoria de género origina lo que plantea como exterior a sí misma.”¹⁷¹ En este sentido, para hablar de la *torsión* que produce el doble efecto de sobresalto puede ser útil considerar con un poco más de cerca la noción de *metalepsis* (del griego: participación, expresar una acción mediante otra relacionada metonímicamente con ella). En la propuesta narratológica de Gérard Genette¹⁷², esta figura retórica formula una intrusión del narrador que asume el relato cambiándolo de nivel: “Hay *metalepsis* cuando el pasaje de un «mundo» a otro se encuentra enmascarado o subvertido de alguna forma”¹⁷³.

La *metalepsis* entonces alude a una permutación, un modo de intercambio, un *pliegue* que involucra la relación entre las figuras, como embriones o esbozos de ficción, y el relato. Es una expresión indirecta que aloja deslizamientos entre lo que se muestra como “objetivo” y lo que se vuelve universo construido (lo que se “diegetiza”). Nuevamente, llegamos a un problema de umbrales, la dinámica entre atender a *lo que hay delante* y lo que nos permite mirar o *ver a través*.¹⁷⁴

Finalmente, la aparición estratégica del espectro, su visita, instala un plisado, un doblez cargado de *energía dinámica* y *memoria de géneros*. La *niña espectro* sobresalta, crispa, funciona como una ensoñación fabuladora porque despierta la imaginación y condensa una

¹⁷¹ Judith Butler, (1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2010, pág. 17.

¹⁷² Gérard Genette (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*, México, Fondo de Cultura Económica.

¹⁷³ *Metalepsis*, pág. 137.

¹⁷⁴ Como para tramar un cruce más con el capítulo anterior, sobre el final de su texto, Genette se detiene sobre la *metalepsis* ficcional en el caso de la pintura especialmente en la tradición del *cuadro animado*: “Foucault acercaba oportunamente ese tipo de dispositivo al consejo dado a Velázquez por su maestro Pacheco: ‘La imagen debe salir del marco’. Ésa bien puede ser una definición de la *metalepsis*. Definición posible, pero parcial, pues nuestra figura consiste igualmente en ingresar *dentro* de ese marco: en ambos casos se trata de *flanquearlo*.” *Metalepsis*, pág. 93.

figuración contradictoria, cambiante y creativa.¹⁷⁵ Es una *figura vaporosa* que por momentos se puede metamorfosear en puntapié de reflexión teórica o conceptual. ¿Qué quiero decir? Que en los límites de lo social-visible, la mirada del terror despeja en *La niña santa* una *inclinación multiplicadora*. Si, como planteaba al comienzo, la medicina y la religión son los grandes discursos que se encuentran en esta película y buscan explicar datos, encontrar claves hermenéuticas para controlar el cuerpo, el terror por el contrario propone recuperar la experiencia afectiva, beneficia encontronazos entre los sentidos¹⁷⁶ mediante la transgresión de las fronteras corporales.

Se desencadenan algunas preguntas, se incomodan algunas certezas: ¿Cómo desapegarnos del pasado? ¿Cómo se prepara el terreno para una fuga, una metamorfosis? ¿Será posible que algo de esa extraña *fuerza* que altera el cuerpo de Amalia en la pantalla pueda *animarnos* también a nosotros, espectadores, a *desencajarnos*? ¿Cómo sería interrumpir (interferir) en nuestros ojos el *espectro*, la distribución de parámetros, gradaciones y dimensiones que acomoda movimientos, espacios, colores y cuerpos en categorías cerradas y estereotipadas?

¹⁷⁵ “Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.” Susan Sontag (1964) *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1966, pág. 39.

¹⁷⁶ Linda Williams reflexiona sobre tres “géneros del exceso”, la pornografía, el terror y el melodrama. Williams habla de exceso para marcar que se trata géneros de bajo status cultural que operan como desborde o excedente de los géneros cinematográficos canónicos. Es decir, se organizan en torno a focos problemáticos persistentes de nuestra identidad cultural y además comparten una cualidad: son “géneros del cuerpo”. En este tipo de películas, el cuerpo es cautivo de emociones extremas, comparten una misma violencia que estalla en llantos, fluidos, convulsiones o espasmos incontrolables. Las subjetividades se des-subjetivan y son libres de ocupar nuevos lugares, no prefijados. Se conmueven en la pantalla y al mismo tiempo *conmueven* al espectador. “Film bodies: gender, genre and excess” en *Film Quarterly* Vol. 44, Verano 1991, 2-13. [En línea] < <http://www.jstor.org/stable/1212758> > [Consulta: febrero de 2014]

CAPÍTULO TRES. El jardín de los recuerdos olvidados

“El desarrollo impone ganar tiempo. Ir rápidamente es olvidar rápidamente, no retener luego más que la información útil (...) La anamnesis es la antípoda –ni siquiera, no hay eje común–, el *otro* de la aceleración y la abreviación.”

Jean-François Lyotard¹⁷⁷

En *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) el universo cotidiano de la protagonista se desarticula por un accidente. Desde que Verónica atropella algo en la ruta, un niño o un perro, un tono de suspicacia se dispersa. En este último capítulo reúno algunas reflexiones en torno a la riqueza visual y narrativa que aglutina el contexto del *jardín*: este sitio asociado a dóciles incumbencias domésticas de la buena esposa y la servidumbre, en el desenlace del tercer film de Martel, se transforma en hormiguero de inquietudes. Como en algunos cuentos fantásticos donde lo asombroso ausente en el planteo inicial domina sobre el final, entre tallos, hojas y ramas germinan curiosos efectos de intersección o apertura de sentido. El contra-espacio del *jardín* permite una orientación. Es una figura que *mariposea*, organiza un marco de resonancia para mapear lo que vemos sin reducirlo a lo conocido puesto que *cambia a medida que crecen sus conexiones*. Para esto me detengo una vez más en una serie de elementos visuales. Primero, propongo revisar la sacudida vertiginosa que promueve el choque automovilístico: el shock y la pérdida del presente. En segundo lugar destaco la concatenación de algunas señales y repeticiones que aparecen en torno al pequeño terreno verde (circunstancias sensoriales, materiales y culturales que presentan el jardín como espacio alternativo a la dominación masculina). Finalmente, me concentro en una secuencia donde lo que se juzgaba tapado o *naturalizado* parece brotar a la superficie. De forma resumida, mi planteo intenta mostrar que a medida que Vero se despabila, la naturaleza se vuelve terreno privilegiado de experiencia y apertura para reorganizar el

¹⁷⁷ Jean-François Lyotard (1988) *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, pág. 10.

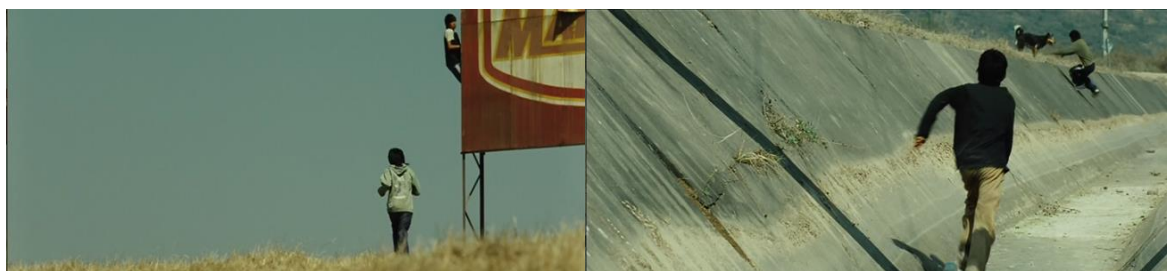
olvido fatal del accidente. Los efectos de extrañamiento y desorientación, la perturbación que distorsiona nuestra óptica en el inicio, parece modificarse en secreta concordancia con el pequeño edén.

I. Flor de susto.



Mientras corren los primeros títulos de crédito sobre la pantalla en negro asoma un chirrido, una disonancia metálica o “industrial” que instala cierta inquietud. Se

suma un manto de ambiente: el retumbo del aire, **57.** una bandada de pájaros, el vaivén del tráfico. Las diferentes capas sonoras que enmarcan el arranque de *La mujer sin cabeza*, entrecruzan tecnología y naturaleza, aceleración y vivacidad. Los primeros planos desfilan raudamente, muestran retazos de agitación y juego. Tres chicos y un perro corretean al costado de la ruta (Figura 57). Saltan y hablan a los gritos. Se zambullen en un canal seco haciendo piruetas (Figura 58). Trepan a un cartel de publicidad para “bajar una bici”. (Figura 59)

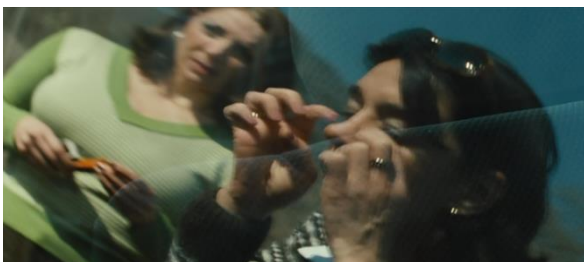


En medio del bullicio, un *detalle furtivo*. Un rostro detrás de unas plantas. Un gesto ambiguo, una mueca a medio camino entre un silbido y un pedido de silencio (Figura 60).



58. 59. 60.

¿A quién dirige la mirada? ¿Estaban jugando a las escondidas? No hay tiempo para preguntas, el montaje enlaza la situación con otro escenario habitado por travesuras.



61.



62.

“Cerrá. Arqueate. Abrí. No te toqueteés.” (Figura 61). Prueba de maquillaje a la intemperie. Mientras las mujeres charlan y se despiden, los pequeños circulan inquietos, dentro y fuera de los autos estacionados (Figura 62). El hilo de la conversación salta de un tema a otro: cremitas, cloro, tortugas acuáticas, bandejas de vidrio, piletas, tintura para el pelo y una veterinaria. A continuación, el final de la secuencia. Una subjetiva de la ruta une el campo fílmico a la mirada de la protagonista mientras conduce. Con esto me refiero al plano inicial en continuidad, primera visión desde la óptica de Vero que intenta “respetar” la evidencia del viaje en auto (Figura 63).



63.

El desfile del camino se presenta como un espectáculo doblemente enmarcado. El salto, el cambio de punto de vista prepara una pregunta, una sorpresa: ¿Qué sobreviene ante las imágenes móviles?¹⁷⁸

La ventana en tanto encuadre-encuadrado pone en relación dos dimensiones en mutación constante, la posición de la cámara que ficcionaliza lo visible y el traslado del marco que propone una dinámica de atención desbordante. Aparece el problema de la mirada prolongada, el tiempo soportado, la velocidad y la percepción. Hasta que se percibe la intromisión de un teléfono celular, la autopista se vuelve un lugar privilegiado para el estudio de la perspectiva, propone una mirada y una escala. Escuchamos música, vemos el paisaje “desde el cuerpo” de Vero hasta que el montaje cambia bruscamente el punto de vista¹⁷⁹.



64.

¹⁷⁸ “La velocidad trata la visión como materia prima, con la aceleración viajar equivale a filmar, no tanto producir imágenes cuanto huellas mnemónicas nuevas, inverosímiles, sobrenaturales.” Paul Virilio (1980) *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, págs. 67-68.

¹⁷⁹ “... Vero regresa a casa por la ruta del canal. En la radio de su automóvil se escucha ‘Soley, Soley’ del grupo Middle of the Road: ‘Just a Little bit lonely/ Just a Little bit sad/ I was feeling so empty/ Until you came back’. Así, probablemente, se siente Vero: un poco sola, un poco triste, un poco vacía. Pero el auto avanza con serenidad, meciéndose con las curvas del camino, como si flotara sobre la superficie polvorienta. De repente: el impacto. El auto se frena violentamente, el rostro de Vero se desencaja, una nube de tierra envuelve el encuadre. Solo la música continúa, ajena a todo. La persistencia del estribillo quisiera instalarse como la prueba imposible de que nada ha sucedido. Pero así como antes era el acompañamiento dulzón y pegadizo que el viaje reclamaba, ahora resulta impertinente y fuera de lugar.” David Oubiña “Un realismo negligente. (El cine de Lucrecia Martel) en Paulina Bettendorff y Agustina Rial (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, Librería, Buenos Aires, 2014, pág. 71.

El choque instala un corte fundamental. De pronto, adherido al sonido del golpe, la cámara enfrenta a Vero desde el asiento del acompañante. Quedamos radicalmente cerca del cuerpo de ella pero separados de su óptica. En el vidrio de la ventanilla, un rastro que podría disparar un proceso de encadenamientos. ¿Las pequeñas huellas humanas se conectan con los minutos previos de niños revoloteando o con el impacto? (Figura 64)



65.

La organización de este evento nos mantiene inmersos en el malestar de Vero, herméticos, pasmados entre el interior y el afuera. Somos testigos de su reacción. Recién cuando la conductora enciende el motor, nuestro punto de vista recobra movimiento. Mientras la viajera enfundada en lentes oscuros vuelve a ser expuesta a los choques desequilibrados del paisaje al conducir, nosotros, espectadores, asimilamos ejemplarmente la acción catalizadora de la máquina cinematográfica que otorga acceso a la realidad pero también manipula nuestra observación. Se interponen trampas al ojo. Cuando se aleja del lugar de los hechos, la cámara muestra con retraso y distancia el objeto impactado (Figura 65).

Hacia el final de este tramo, cuando ella sale del vehículo, el punto de vista queda confinado dentro del coche. La repetición del chirrido metálico que abre la película integra una cadencia pausada y tensa. Se impone un *doble cambio en el clima* de la ficción: un trastorno sobre la conducta de la protagonista y una tormenta que se avecina. La mirada trata de escrutar, con dificultad, una superficie nebulosa que lentamente se puebla de gotas de lluvia. Una silueta fuera de foco atraviesa el campo fílmico, divagando hasta detenerse y

sugerir la apariencia de una “descabezada” tras el vidrio. (Figura 66) La “composición decapitada” se reiterará a lo largo de la película. El plano y el cuadro que se confundían en la subjetividad de la ruta, se separan rudamente uno del otro. Con un simple desplazamiento de la mirada podemos darnos cuenta que aparece *otra cosa*¹⁸⁰ que lo que se daba a ver antes, o más bien, que lo que se da *ahora* después de tanto ajeteo, es el título del film. (Figura 67)



66.

Luego de la placa que presenta el título del film, mediante una breve escena de transición que muestra el viaje, la acción se sitúa dentro del hospital “Del Milagro”.



67.

“Esta lluvia es una bendición, le va a hacer bien al cabello” dice una mujer que observa la tormenta al lado de Vero



68.

¹⁸⁰ “... ¿qué es un *trompe-l’oeil*? Es una representación que se revela en dos tiempos como la ilusión de un espectáculo real y como ilusión de realidad. La conciencia y el cuadro, o dicho de otro modo, el plano y el cuadro, que en un primer momento se confundían en la ilusión de realidad, se separan bruscamente el uno del otro. Esa escisión, y no la ilusión, constituye el goce del *trompe-l’oeil*...” Pascal Bonitzer (1987) “El plano cuadro” en *Desencuadros. Cine y Pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007, pág. 35.

(Figura 68) Asistimos a un lento proceso de descubrimiento.

El seguimiento del personaje por diversas escenas propone un deslizamiento pasivo por las situaciones. Las lagunas y supresiones en el argumento retan al espectador a especular sobre ese cuerpo femenino que se aísla. Los otros aparecen como tenues cartografías de la experiencia del afuera: el gesto, el movimiento, la palabra se redimensionan ante la impasibilidad de la protagonista. De a poco también surgen matices que abren más y más preguntas. *¿Otro estado, otra voz, otra apariencia?*



69.

En las breves conversaciones en la guardia médica el trastorno de Vero parece exacerbarse (Figura 69). Los mandatos ambiguos detrás de los estudios (“¡No respire!”) y la burocracia se superponen al shock nervioso: mimetizada entre pacientes introvertidos, solitarios e incomunicados, Vero permanece *escondida a la vista* de todos. En esta secuencia asistimos a una presentación “social” de Vero como mujer ausentada, algo así como una *zombi*¹⁸¹.

¹⁸¹ La figura del *zombi* podría ayudar a describir del cuerpo abatido de Vero porque resalta la *exterioridad del mundo*. Vero parece incapaz de construirse en los otros. Con esto no estoy afirmando que el personaje de Vero esté muerta en vida o quiera devorar cerebros, en concreto me interesa señalar que el extrañamiento o cambio de personalidad luego de “regresar” del accidente -pequeña muerte- traba una semejanza con esta representación característica del cine de terror: “El zombi nos ofrece una no-humanidad cuyo deseo es incapaz de construirse en el otro. Es un ser enteramente asocial: su única esperanza consiste en procurarse alimento, y no parará hasta conseguirlo. El apetito zombi no deja de ser metáfora de los instintos humanos, deseo sin reservas, sin el código o la castración como tope para reprimirlo. Deseo y al mismo tiempo miedo al deseo, miedo a desear y a que el deseo, el apetito, sea mayor que la humanidad, que la cultura y las construcciones culturales que hemos interpuesto entre nosotros y las cosas. Por ello, en las producciones sobre zombis el zombi no desea nada (salvo la expansión y la saciedad, pero eso ya son cosas del instinto), frente a los hombres, que desean demasiado, que se traicionan, que se engañan, se asesinan o violan, por lo que, finalmente, el zombi cuestionaría desde su mutismo impertérrito la falsedad del hombre, su doble moral, sus contantes traiciones mediante las cuales pretende satisfacer sus deseos, sus ansias de poder.” Jorge Fernández Gonzalo (2011) *Filosofía zombi*, Anagrama, Barcelona, pág. 78.

Extraña de sí y de su entorno, su estado de atención flotante, visibiliza las reacciones de los demás y potencia la presencia opaca del cuerpo físico. En la sala de espera, cuando Vero cierra los ojos, una señora desliza un comentario y vaticina:

“Se está durmiendo la señora... La señora se está durmiendo... Señora, no se duerma, así la sangre está en movimiento... Si no se estanca y va a tener muchos problemas.” (Figura 70)



70.

Vero se escabulle sin completar sus datos y se refugia en el baño. La cámara muestra su cuerpo enfrentado a un enorme espejo, presionando su cabeza como si estuviese mareada. Luego de un confuso encuentro con una niña que la abraza y le muestra los dientes (nos enteraremos más adelante que es odontóloga), el punto de vista del encuadre coincide con el espejo y Vero se instala de frente al espectador (Figuras 71 y 72). El miedo parece asomar en su expresión por primera vez con nitidez. Vero, pasa de estar “en Babia” a exhibir atributos un poco más nítidos. Su rostro parece cargarse de impresiones, mostrar un poco más de atención. A través del estallido de la imagen que propicia el espejo, la mirada se encuentra con su apariencia duplicada y enseguida es diferida hacia un procedimiento policial a sus espaldas.



71.

72.

La proximidad con la conversación de las mujeres policías con *otra mujer* que se esconde en el baño conforma otro espejo, otro rebote que parece impregnarla de incomodidad: “Elizabeth Andrada, te busca la oficial... Salí, mamita. Salí, no hagás lío... Te van a meter más años. ¿Para qué? Te perjudicás vos, perjudicás a la oficial. ¿Qué culpa tiene ella? Ya te estás llorando, eso no va a arreglar nada. Se ha empacado... No ganás nada, Elizabeth. Abrí.” ¿Quién es Vero? ¿Qué hizo? ¿Qué teme? ¿Quién era en esa reunión de mujeres/madres del comienzo? ¿Quién es dentro del hospital? ¿Qué puede ser en estos abismos de despersonalización y tragedia?¹⁸²

El choque instala una crisis detonante. En estos primeros minutos donde el vínculo con el “aquí y ahora” parece desgarrarse, el transcurrir de Vero parece drenar el mundo de ficción e imponer una confrontación con algo intolerable, demasiado intenso¹⁸³. En este sentido, antes de avanzar, quiero destacar que el golpe y el estado somnoliento de la protagonista retoman aquella “recepción en estado de distracción” propuesta por Walter Benjamin¹⁸⁴

¹⁸² “El reconocimiento revela las relaciones conflictivas y contingentes que existen entre el “qué” y el “quién” de la agencia: *qué* es una persona en el contexto de determinadas normas sociales e históricas compartidas, y *quién* es en un sentido más íntimo y particular.” Homi K. Bhabha (2013) *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, pág. 36.

¹⁸³ El encuentro con lo intolerable remite a la percepción perturbada que Deleuze asocia al cine moderno: “La situación óptica pura ha cortado toda percepción sensorio-motriz. En primer lugar en el personaje del film, y por eso mismo también en el espectador. Es en el momento en que estoy en situación óptica pura que salgo de la imagen-*cliché* para notar, para captar algo intolerable. ¿Por qué? Porque es un exceso, algo demasiado potente en la vida o algo demasiado miserable, demasiado terrible. (...) Lejos de ser el ojo del viajero o del turista, la situación óptica pura es el ojo de alguien perturbado que ve un intolerable.” Gilles Deleuze (1982) “La imagen óptico-sonora en el neorrealismo italiano y la nouvelle vague”, en *Cine I. Bergson y las imágenes*, Cactus, Buenos Aires, 2009, pág. 508.

¹⁸⁴ En el famoso epílogo de “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, Benjamin sintetiza sus reflexiones sobre la recepción en estado de distracción que propone el nuevo estado del arte, cuando contrasta la *politización del arte*, el arte como arma crítica en la línea del cine de Eisenstein y el teatro de Bertolt Brecht, a la *estetización de la política* a partir del espectáculo gozoso de autodestrucción del fascismo: “«*Fiat ars, pereat mundus*», dice la teoría totalitaria del Estado que, por confesión de Marinetti, espera de la guerra la saturación artística de la percepción transformada por la técnica. Al parecer, esa es la

para pensar la experiencia de la modernidad. Dicho de otro modo, el conflicto de *La mujer sin cabeza* está ligado a un núcleo problemático de la modernidad¹⁸⁵: el trastorno perceptivo, la alienación sensorial y el olvido, a través de la vivencia del *shock*.

Como explica Susan Buck-Morss, el enfoque benjaminiano de la experiencia moderna alerta sobre consecuencias cognitivas demoledoras:

“La comprensión benjaminiana de la experiencia es neurológica, tiene su centro en el *shock*. Aquí, como raramente en otras ocasiones, Benjamin confía en un hallazgo específico de Freud, la idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos –energías demasiado grandes– del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria. (...) Bajo tensión extrema, el yo utiliza la conciencia como amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando así la conciencia actual del recuerdo del pasado. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. El problema es que en las condiciones del *shock* moderno –los *shocks* cotidianos del mundo moderno– responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia.”¹⁸⁶

consumación del arte por el arte. La humanidad, que había sido antaño, con Homero, objeto de contemplación para los dioses olímpicos, hoy lo es para sí misma. Su alienación de sí por sí ha llegado al punto de hacerla vivir su propia destrucción como una sensación estética «de primerísimo orden». En esto reside la estetización de la política perpetrada por las doctrinas totalitarias. Las fuerzas constructivas de la humanidad le responden con la politización del arte.” Walter Benjamin (1936) “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica” en *Escritos franceses*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012, pág. 198.

¹⁸⁵ Como antesala, resulta importante demarcar algunos términos. La modernidad enlaza, al menos, dos conceptos complementarios: la modernización, es decir, la totalidad de los procesos sociales y económicos que impulsa esta nueva temporalidad que intento remarcar y el modernismo como visión cultural, producto del mismo proceso. A partir de este punto resalto una diferencia de dimensiones en la “ruptura” de la modernidad que aún hoy nos rige. Es decir, la modernidad tal como fue pensada en la primera mitad del siglo XX por Benjamin (asociada con la industrialización, la burocracia y la ciudad, todos elementos presentes en el film) es diferente, en sus planteos y derivas, de la modernidad que afronta Martel en los inicios del siglo XXI. De modo que, si bien es inevitable reconocer que las pasadas innovaciones se han vuelto forma e incluso norma (aquello que fue “moderno”, que fue “vanguardia”, es hoy relativamente viejo), destaco en el cine de esta realizadora una “visibilidad” de las contradicciones críticas e ironías de la sensibilidad moderna. Según Marshall Berman la modernidad puede definirse como una experiencia vital y paradójica que envuelve a las personas en un torbellino de extremos y opuestos. La modernidad promete emancipación y opresión, un desarrollo del ser humano y del mundo que amenaza con destruirlo todo, por lo cual “... una de las virtudes distintivas del modernismo es la de dejar que el eco de las interrogaciones permanezca en el aire mucho después de que los propios interrogadores, y sus respuestas, hayan abandonado la escena.” Marshall Berman (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1989, pág. 8.

¹⁸⁶ Susan Buck-Morss (1992) “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, La Marca Editora, 2014, Buenos Aires, págs. 187-188.

Buck-Morss en su revisión del famoso ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, destaca con meticulosidad el papel primordial del sistema sinestésico como zona de resistencia frente a la violencia excesiva del shock. Si volvemos a la película es posible detectar que ante la situación límite que plantea el accidente, el cuerpo de Vero responde formulando un cortocircuito como mecanismo de defensa. El *sistema sinestésico deviene anestésico*¹⁸⁷ porque la comunicación de los sensores del cuerpo que hasta el impacto operaba como mediación entre lo interior y lo exterior se detiene y no puede traducirse en experiencia. Dicho de otro modo, los sentidos se adormecen, la red permeable que reúne imágenes externas o percepciones, impresiones internas, memoria y capacidad de anticipación se desconecta.

Larga historia hecha corta, enmarco la emergencia del jardín desde esta luminosa reflexión¹⁸⁸ sobre el daño del *intercambio sinestésico* porque si atendemos a una serie de signos centelleantes es posible observar que *la experiencia estética*¹⁸⁹ de plantas y flores que estimula los sentidos, las cualidades y las apariencias *remueve* las coordenadas perdidas. El diálogo sensorial, el encuentro con la *naturaleza material y corpórea*, parece estimular la memoria de la protagonista.¹⁹⁰

¹⁸⁷ “Ser defraudado en su experiencia se ha convertido en el estado general del hombre moderno, en tanto se le ordena al sistema sinestésico que detenga los estímulos tecnológicos para proteger al cuerpo del trauma de accidente y a la psique del shock perceptual. Como resultado, el sistema invierte su rol. Su objetivo es adormecer el organismo, retardar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido anestésico”. Susan Buck-Morss, 2014, pág. 190.

¹⁸⁸ Agradezco a Domin Choi la explicación paciente y reiterada del artículo de Susan Buck-Morss. Sin la guía dedicada de sus ejemplos, comentarios y recomendaciones no podría si quiera empezar a pensar estas cuestiones.

¹⁸⁹ Vuelvo a tomar en cuenta el recorrido reflexivo de Buck Morss. La estética desde su origen implica el estudio del conocimiento por medio del cuerpo: “*Aisthitikos* es la palabra griega antigua para aquello que ‘percibe a través de la sensación’ *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Tal como señala Terry Eagleton: ‘La estética nace como discurso del cuerpo’. Es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, el olfato: todo el *sensorium* corporal.” Susan Buck-Morss, 2014, pág. 173.

¹⁹⁰ “Sin duda, Benjamin debe estar diciendo algo más que simplemente hacer de la cultura un vehículo para la propaganda comunista. Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de *deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*”. Susan Buck-Morss, 2014, pág. 171.

II. Enredados.



73.

La sensación de espejismo, intrincada tensión entre extravío y desmentida en la cual creemos advertir algo y no lo comprendemos del todo, se radicaliza con la llegada de Vero al ámbito familiar.¹⁹¹

Vero sigue extraviada, en estado de suspensión zombi, sin que “nadie” lo advierta. El marido llega a la madrugada después de una jornada de caza y no vislumbra ningún problema. “No estés enojada, me pruebo la mallita que me compraste” comenta ante el silencio de su mujer. Vero escapa de su esposo y se encierra en el baño. La presencia de espejos y superficies esmeriladas presentan la interacción esquiva y rutinaria de la pareja como un juego de reflejos desviados. A la mañana, la empleada doméstica avisa a la señora que “la están esperando”. La escena que sigue pauta la grieta más ostensible del desarreglo. Vero se sienta en la sala de espera de un consultorio médico. Los pacientes y la secretaria le dirigen miradas punzantes, la observan con cierta insistencia y extrañeza. Ella recibe las reacciones y como si nada, en suave y corredizo disimulo, se dirige al interior del consultorio¹⁹². Una joven la recibe, retira el abrigo y cartera de su cuerpo y la viste con una

¹⁹¹ Después de la secuencia del hospital, Vero pasa la noche en un hotel. Este espacio dispone una segunda situación de cuidado. Con esto quiero destacar que, antes de llegar a su casa y al consultorio (ámbitos de la familia y el trabajo) Vero sigue de incógnita. Básicamente, lo que se muestra en ese lugar transitorio es el intento por recomponerse: recupera el sueño, se alimenta y tiene un encuentro sexual con un hombre (luego sabremos que se trata de su primo Juan Manuel).

¹⁹² “Es una dentista que trata bien a todos sus empleados, desde el jardinero hasta la masajista, desde las mucamas hasta la secretaria de su consultorio. Pero por eso mismo, por la proliferación de empleados que se

pequeña chaqueta de uniforme (Figura 73). El aplomo de Vero es rotundo y pesadillesco, muestra la organización de un vacío progresivo.

Vero no sabe lo que hace, no comprende cuál es su tarea ni para qué la realiza. La despersonalización vista hasta ahora en el accidente, el hotel, el hospital y el hogar se redimensiona. El entorno “impuesto” de la faena profesional muestra *otra variante* de la separación de los otros. Un conglomerado perturbador de fuerzas acá también la controla pero lo curioso es que ella es poseedora de una destreza, algún mecanismo asimilado de orientación¹⁹³, para avanzar y salir airoso de estas confusiones.

¿Será que la modalidad “sin cabeza”¹⁹⁴ de Vero es su estado habitual? La asistencia desmedida y el resguardo develan que la falta de percepción de sentido prevalece, pero a la vez facilita su escondite. Como si se tratase de una presentación de efectos en busca de sus causas, esta exposición de lo privado y familiar prepara el terreno para toda una serie de variables de diferenciación que cimienta su círculo más frecuente. Con esto apunto a pliegues referentes a la clase, el estilo de vida y el poder que se abren y complican a partir de la confesión, del reconocimiento de lo sucedido.

comportan respecto de ella como si fueran sus lacayos, muestra un grado de dependencia que la pone al borde de no poder hacer nada por sí misma. (...) De hecho, después del choque, el espectador nota un extrañamiento en la personalidad de Vero que nadie entre los que la rodean, ni siquiera sus empleados-sirvientes (que funcionan como extensiones de su cuerpo), parece notarlo.” Silvia Schwarzböck “Los espantos” en revista *Kilómetro 111* Nro. 8, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2009, págs. 166-171.

¹⁹³ Pienso en la estructura-estructurante que Bourdieu denomina *habitus*, condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia que producen sistemas de disposiciones durables y transferibles y funcionan como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones. Formas de obrar, pensar, sentir inscritas en los cuerpos de modo diferente: “Las pasiones del hábito dominante (desde la perspectiva del sexo, de la etnia, de la cultura o de la lengua), relación social somatizada, ley social convertida en ley incorporada, no son de las que cabe anular con un mero esfuerzo de la voluntad, basado en una toma de conciencia liberadora. Si bien es completamente ilusorio creer que la violencia simbólica puede vencerse exclusivamente con las armas de la conciencia y de la voluntad, la verdad es que los efectos y las condiciones de su eficacia están duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones.” Pierre Bourdieu (1998) *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2013, pág. 55.

¹⁹⁴ En el encuentro con los demás, Vero repite expresiones de buenos modales. Habla bajito y pausado, dice poco (“Gracias”, “No, gracias”) y sonríe sumisa. Esto permite destacar la cualidad descabezada, borroneada y opaca de Vero: “... los usos públicos y activos de la parte superior, masculina, del cuerpo –enfrentarse, afrontar, dar la cara, mirar a la cara, a los ojos, tomar la palabra *públicamente*– son monopolio de los hombres; la mujer que se mantiene alejada de los lugares públicos, debe renunciar a la utilización pública de su mirada (en público camina con la mirada puesta en sus pies) y de su voz (la única frase apropiada en ella es «no sé», antítesis de la palabra viril que es afirmación decisiva, franca, al mismo tiempo que reflexiva y medida.” Pierre Bourdieu (1998) *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2013, pág. 31.



74.

En el bullicio estridente del supermercado, Vero lanza a su marido: “Maté a alguien en la ruta. Me parece que atropellé a alguien” (Figura 74). El hombre recibe la información con pasmo. En la siguiente escena vuelven sobre la escena del crimen. Las voces de la pareja pueblan la visión oscura del camino. Mientras el plano presenta una carretera perdida, iluminada con los faros del auto, escuchamos. “¡Es un perro!” determina él. “No pares.”, solicita ella. “¿Te asustaste con el perro?”. “¡Ahí está! Mataste un perro”. “¡Mataste un perro!”. Las repeticiones, como un eco sobre la imagen en negro, resuenan.

La autoridad masculina hace su entrada y suma otra variante más a la falta de autonomía de Vero. Pierre Bourdieu define *la dominación masculina* como una estructura compleja de complicidad y opresión que pone en relación a hombres y mujeres de manera objetiva (mediante segregaciones, separaciones o exclusiones) y subjetiva (principios de visión). Se trata de la forma más evidente y particular de violencia simbólica, piedra fundamental del orden social:

“La fuerza del orden masculino, se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades

asignadas a cada uno de los sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservado a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres...”¹⁹⁵

En este sentido, me interesa destacar que en *La mujer sin cabeza* el juego se complejiza cuando la perspectiva aturdida de Vero se cruza con la acción de los “machos” y “hembras” del clan familiar. Por un lado, con el punto de giro de la confesión la acción ejecutora masculina se expande en un operativo silencioso de limpieza y convencimiento. El primo Juan Manuel (el “señor” Villa Mayor”) utiliza sus influencias en las altas cúpulas de la política provincial, el hermano médico se asegura que Vero se calme¹⁹⁶ y el marido manda a reparar los “golpecitos” del auto. Pero al mismo tiempo que estas ejecuciones, Vero retoma sus actividades y la película se encarga también de escurrir y salpicar con astucia un conjunto de rituales y costumbres asociadas al mundo doméstico y las mujeres¹⁹⁷. Como un pliegue, especie de empalme inesperado, se dispone el espacio para las preguntas y disloque que me interesa: la emergencia del jardín como figura de vacilación.

¿De qué manera despejar el terreno turbio donde se mezclan nociones como *representación* y *figuración*? Representar pide justificaciones, explica Barthes.¹⁹⁸ Es decir,

¹⁹⁵ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, pág. 22.

¹⁹⁶ “¿Qué hago?, ¿Qué tengo que hacer?” pregunta Vero y el hermano responde, “Dormite”.

¹⁹⁷ La tía Lala (María Vaner) es el personaje más potente de la vida social-familiar femenina. Es ella, desde su extraña videncia, mezcla de experiencia y delirio, quien apuntala el ingreso resonante de lo fantástico. Desde la cama lanza observaciones que sus cuidadoras y parientes no toman en serio (“Esta chapa la tía”, “Ya se empacó”, “Que respire es suficiente”). Por ejemplo, cuando miran el video del casamiento de Vero, Lala es la única que parece *sentir* el desajuste de la protagonista: “Esa voz no parece la tuya. ¡Tan hermosa estabas, para que arruinarte!”

¹⁹⁸ “La figuración sería el modo de aparición del cuerpo erótico (no importa la forma o grado en el perfil del texto). Por ejemplo: el autor puede aparecer en su texto (...) O también se puede concebir deseo por un personaje (...) O incluso el texto mismo, estructura diagramática y no imitativa, puede desplegarse bajo forma de cuerpo, disociado en objetos fetiches, en lugares eróticos. Todos estos movimientos dan testimonio de una *figura* del texto necesaria para el goce de la lectura. Por este mismo hecho, y mucho más que el texto, el film será siempre *con toda seguridad* figurativo aunque no represente nada (por lo que de todas maneras vale la pena realizarlo). La representación sería una figuración inflada, cargada de múltiples sentidos pero donde está ausente el sentido del deseo: un espacio de justificaciones (realidad, moral, verosimilitud, legibilidad, verdad, etc.) (...) Es cierto que a menudo la representación toma como objeto de imitación al deseo mismo, pero entonces ese deseo no sale del marco, del cuadro, circula entre los personajes y si hay un receptor ese receptor permanece interior a la ficción (se podrá decir en consecuencia que toda semiótica que retiene al deseo encerrado en la configuración de los actantes, por nueva que sea, es una semiótica de la representación. La representación es precisamente eso: cuando nada sale, cuando nada salta fuera del marco,

representar entiende una relación de imitación; la dependencia que establece la copia cuando toma el lugar de su modelo. En cambio, la figuración apunta a otra cosa, una articulación productiva entre copia y engaño, por lo cual no involucra una certificación sino un vínculo diferente. Para engañar, hay que seducir, producir una ilusión, instaurar una creencia: apelar al erotismo. De este modo hablar de “figura del jardín” implica rastrear la manifestación de algo complejo de catalogar, una *fuentes de interrogaciones* ligada a una configuración visual que no se agota en tanto coartada dramática (ilustración, mero recurso didáctico o poético en lugar de otra cosa) sino que, si bien remite a una forma existente por fuera de la película y establece un reconocimiento también por su potencia



afectiva y
generativa, me
interesa porque
*pone los signos en
desplazamiento.*

Una figura, podría
sintetizar, es una
manifestación
inestable de un
encuentro, el
despunte de un
descubrimiento que
siembra
sensibilidad y
sentido en un lugar
nuevo,

75. 76.

un espacio distinto constituido por estos relevos.

La producción de la figura, o *figuración* del jardín se encuentra dispersa en breves momentos ubicados sobre el tramo final de *La mujer sin cabeza*. Como una experiencia

del cuadro, del libro, de la pantalla.” Roland Barthes (1978) “Representación” en *El placer del texto y la lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, págs. 74-75.

que en su arrebatado transformador se disuelve, las tentativas sobre el jardín obligan a remitir a una sucesión de centelleos, un desorden de fragmentos. La primera impronta (Figura 75) corresponde a su esquiva presentación.

Se trata de una efímera secuencia de observación, casi una transición escondida, que descubre el trabajo de un hombre sobre un terreno. Si atendemos al punto de vista, es posible delimitar el filtro de la mirada de un personaje (lo que en narratología se denomina “ocularización interna”¹⁹⁹). La angulación inclinada y el efecto de cuadro remarcado por un corte negro y difuso del campo de visión sobre el ángulo superior izquierdo y otro correspondiente en tono blanco en el vértice inferior derecho, permiten identificar la materialidad de una óptica subjetiva. De inmediato, el siguiente plano (Figura 76) inscribe el perfil de Vero junto a la ventana, su postura escondida próxima a la persiana confirma la sensación de *desconfianza* que deslizaba el sospechoso desequilibrio del primer encuadre.

Esta primera impresión del jardín especifica, por lo menos, dos cuestiones: un descubrimiento

furtivo y la mediación de una relación de autoridad, el gesto de quien espía, desde un mayor espectro de visión, la faena de otro. Lo cual permite



destacar el nexo que cumple la apariencia entre lo visual-figurativo y lo narrativo. 77. Detectar esto implica *poner en correspondencia*, conectar operaciones que remiten por un lado, por medio de la *evidencia*, a una forma exterior y reconocible, pero también, en el

¹⁹⁹ “Primer caso: cuando se señala en el significante la materialidad de un cuerpo, inmóvil o no, o la presencia de un ojo que permite, sin que sea necesario recurrir al contexto, identificar un personaje ausente de la imagen. Se trata entonces de *sugerir* la mirada, sin la obligación de mostrarla; para ello, se construye la imagen como un indicio, como una *huella* que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o preproducido lo real mediante la construcción de un analogía elaborada por su propia percepción. (...) La mirada también puede constituirse directamente mediante la interpretación de un *cache* que sugiera la presencia «en perspectiva» de un ojo...” André Gaudreault y François Jost (1990) “El punto de vista” en *El relato cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1995, págs.141-142.

sentido de la *opacidad*, a lo inteligible que se constituye como articulación dinámica entre la visibilidad y la asimilación de las imágenes. Para decirlo rápidamente, se vuelve fundamental atender a la trama (espacial y sociocultural) donde tiene lugar la mirada, abrir los ojos a los aspectos *performativos* y *expresivos* de la interacción tan presentes como sus estructuras subyacentes. Por ejemplo, es posible divisar que en esta duración perdida en que aparece por vez primera el jardín el aturdimiento nebuloso del shock parece disiparse. Vero se despierta y mira el día de sol luego de una noche tormentosa, la misma noche que su marido y su primo, tomando “cafecito”, hicieron algunos “llamaditos” y empezaron a borrar las pistas del accidente. (Figura 77)



78.

El siguiente centelleo del jardín arranca con una breve excursión de compras, una salida de las chicas (Josefina, cuñada de Vero, Candita, su sobrina, una amiga de ésta y Vero) a un vivero. Mientras Candita juega con Vero, Josefina explica al dueño que está buscando macetas grandes para un jazmín. Enseguida, el hombre busca a uno de sus ayudantes (Figura 78).



79.

80.

Un instante de incomodidad. La entrada de un sonido incómodo, áspero, rugoso y metálico precede la llegada del “Changuila”; el chico aparece arrastrando una pala contra el suelo y las mujeres se dan vuelta (Figura 79). “No me dan los brazos, Aldo las puso muy altas,”²⁰⁰ explica el muchacho. Tomando este dato del Changuila, mientras cargan el auto de Josefina el hombre aclara: “Van a tener que venir el jueves, ando con un chango de menos.” (Figura 79.)

La secuencia que sigue instala un estado de *porosidad contradictoria* que permite volver a retomar algunas ideas alrededor de la forma paisaje. En concreto considero que ayudará a la descripción de la situación luego del vivero el concepto de *Stimmung* que trabaja Georg Simmel; esto es, un *estado reflexivo-afectivo* que se manifiesta conforme a un acto de quien participa de las cosas exteriores. Algo así como un estado de ánimo profundo que ciertamente no es objetivo ni subjetivo en sí sino más bien un *estado intermedio conector*:

“La *Stimmung* de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus distintos contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común. Lo mismo ocurre con la *Stimmung* del paisaje: penetra en todos sus distintos elementos. La cuestión de cierto calado que se plantea es la de saber si la *Stimmung* o tonalidad espiritual del paisaje se basa objetivamente en el estado psíquico, en el sentimiento reflexivo del observador, o en las propias cosas de la naturaleza, unas cosas que carecen de conciencia. O, dicho de otro modo, ¿cómo puede la *Stimmung* ser un factor esencial, incluso *el* factor esencial, que agrupa los elementos de un paisaje en una unidad sentida, cuando el paisaje

²⁰⁰ Ingresa aquí una señal que se vincula con las primeras imágenes de la película. ¿Entre las travesuras saltarinas de niños al costado de la ruta, uno de los tres no había subido una bici arriba de un cartel?

posee una tonalidad espiritual sólo al ser visto como unidad y no antes, en la mera presencia o suma de elementos dispares?”²⁰¹

Simmel considera el paisaje, en tanto encuadre emotivo, un punto de encuentro que conjuga percepción y creatividad, imagen del mundo y reflejo emocional. La naturaleza, en esta dirección, ejerce un poder que crea resonancia y resistencia porque cuestiona las barreras de *lo mismo* y *lo otro*. Minimiza las mujeres al integrarlas en su desborde, al tiempo que nos conecta con un sentimiento de existencia común que detectamos no solamente perceptivo.



81.

82.

Dicho de otro modo, en esta secuencia algo se resquebraja. Sin necesidad de explicación lineal, nexo causal directo o preciso, un movimiento de relaciones se disemina, prospera entre especulaciones de expansión, fuga y transformación. Las cuatro mujeres circulan atravesando un terreno. Inmediatamente después de la escena del Changuila en el vivero, aparecen instaladas dentro de un paisaje grisáceo y seco. Las figuras femeninas, dispersas entre ramas y árboles retorcidos avanzan internándose cada vez más hacia el centro de la imagen (Figuras 81 y 82). La escena comienza como un fragmento robado de alguna conversación sobre las plantas que las rodean. La charla se inicia con una consulta de Candita, “¿Para dónde se van?” Seguidamente, Josefina acota: “No se pueden arrastrar solas, alguien las tiene que mover.” En ese instante, después de la réplica, el sonido metálico, ya característico del extrañamiento de Vero, vuelve y lo inunda todo. Una pausa, un silencio pesado y cargado parece asentarse. Josefina retoma la palabra: “¿Cómo se van a mover solas las ramas? Qué estupidez...” (Figuras 83 y 84)

²⁰¹ Georg Simmel (1908) *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro, 2013, página 8.



83.

84.

El desarraigo de Vero se retuerce más. Si volvemos sobre el disparador, el accidente, podemos advertir precisamente que la discontinuidad con el mundo se desata a partir del impacto de la muerte. En este sentido el desorden perceptivo ha dado lugar al ingreso de la negociación, de la contradicción y la ambivalencia del poder sobre la vida. La forma descontrolada del paisaje desliza marcas de una semejanza extraviada, deviene zona de interconectividad en donde lo ignorado en relación con el afuera, el canal, *el paisaje parece reclamar algo*:



85. 86. 87

“Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medios de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje– y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia.”²⁰²

El eco interrogativo de estos minutos de *La mujer sin cabeza* sugiere modificaciones imperceptibles. Las plantas se mueven, sus ramas aparecen allí donde no se las espera. Escapan al proyecto. Proliferan, no se las puede controlar. Las posibilidades, las variaciones concentradas en estos encuentros fugaces iluminan un fragmento de tiempo, exhiben detalles furtivos. En el final de este bloque, la situación de las macetas y el viaje en auto hacia el vivero impone la obligación, a plena luz del día, de pasar por el canal, el sitio del accidente (Figuras 85, 86 y 87). Lo que parecía expirado, toca a la puerta. El jardín con sus filiaciones comienza a desempolvar la memoria. Hay algo más ahí que Vero no quiere ver, algo que es más entreverado que un intercambio entre sujetos o una inversión de lo mismo y otro.

¿La producción de este marco abierto que traza el jardín, área tradicionalmente asociada a la recreación burguesa femenina²⁰³ podrá desestabilizar la configuración binaria, restrictiva y estable del poder?

²⁰² Georges Didi-Huberman (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pág. 16

²⁰³ “... el proceso social definido por el término «modernidad» fue experimentado espacialmente en términos de acceso a la ciudad espectacular que estaba abierta a la mirada de una determinada clase y género. (...) Por lo tanto, al modificar la simple noción de un mundo burgués dividido entre lo público y lo privado, masculino y femenino, el argumento apunta a localizar la producción de la definición burguesa de «mujer», delimitada por la polaridad entre la dama burguesa y la prostituta proletaria/mujer trabajadora. Los espacios de la feminidad no están limitados solo en relación con los espacios que definen la modernidad, sino que, en razón del mapa sexualizado que segrega a la mujer, los espacios de la feminidad se definen según una organización diferente de la mirada.” Griselda Pollock (1988) “Modernidad y espacios de la feminidad” en *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013, págs. 155-156.

III. Telón de tierra.

Desde el jardín, la cuestión finalmente parece topológica²⁰⁴. Quiero decir, implica prestar atención al relieve del terreno. No se trata de revelar sino de cercar, de explorar y atender a las intersecciones y proliferaciones. Trazar líneas de fuga para atender a lo que no cesa de reconstituirse como un hormiguero que renueva y se recompone, que modifica espacios para inquietudes y reverberaciones²⁰⁵.



88.

¿De qué modo aparece el quiebre *allí*, en donde lo que aparece como “natural” cambia de signo? El segundo episodio del jardín en tanto bloque narrativo ubicado en el terreno al fondo de la casa se inicia con una breve imagen, similar a la escena anterior. La silueta oscura de Vero en primer plano parece echar un vistazo al jardinero al otro lado de la cortina (Figura 88). La referencia destaca otra vez el lugar y el valor del límite material que enmarca y relega el espacio del jardín. El ambiente cálido que imponen las cortinas anaranjadas y la intromisión de una mesa poblada de objetos trazan un contraste diferente, un *cambio de nivel*: Vero curioseas desde un espacio contiguo. Cuando la silueta del

²⁰⁴ “Porvenir y pasado no tienen mucho sentido, lo que cuenta es el devenir presente: la geografía y no la historia, el medio y no el principio ni el final, la hierba que está en el medio y que crece por el medio y no los árboles que tienen copa y raíces. La hierba siempre está entre los adoquines.” Gilles Deleuze y Claire Parnet (1980) *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 2013, pág. 29.

²⁰⁵ “La cultura visual es nueva precisamente por centrarse en lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados.” Nicolás Mirzoeff (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Paidós, Buenos Aires, 2003.

hombre se mueve de derecha a izquierda a saliendo de cuadro, ella sigue la misma dirección y deja atrás la discrepancia de posiciones. Entonces, si la dinámica anterior de plano y contra plano permitió abrir el terreno a cuestiones relativas al *modo de ver*, la relación entre *lo visto* y *la mirada* de Vero, en este caso la *fertilidad* del despliegue escénico del jardín, radica, en aquello que la imagen propone en encuentros que se tejen ya no mediante el montaje sino en *una sola pieza*.

El corazón del segundo momento del jardín consiste en un plano secuencia que congrega, desde una distancia y un ángulo de visión fijos, a la señora ama de casa y su empleado. Ninguna instancia diegética, ningún personaje se identifica con la cámara: la imagen propone un encuadre general, abierto y luminoso del patio de la casa de Vero. Se dispone un terreno donde emerge la dialéctica del reconocimiento, la explicitación de esa frontera aparentemente *invisible* que el cine devela mediante cuestiones como la velocidad de los cuerpos, los ejes de la mirada, la espacialidad de la voz y la organización del espacio, sensibilidades que se enlazan como disposiciones perceptivas y dilemas argumentales.



89.



90.

En el comienzo, breve elipsis mediante, Vero se encuentra de pie junto al jardinero. La posición del hombre revalida, una vez más, su configuración como *opacidad* intrigante. Es decir, si en la primera secuencia-presentación del jardín era apenas un perfil escondido bajo un sombrero, ahora también es silueta anónima, casi una *función visual*. Mientras él labra la tierra, ella camina sobre el pasto, recorre el espacio, se dirige a una mesa y toma en sus manos un diario (Figuras 89 y 90).



Cuando parece dispuesta a revisar los titulares, un chirrido metálico vuelve su **91.** atención sobre la labor del jardinero. “¿Qué es lo que hay?” pregunta Vero, “Parece, señora, que aquí taparon una fuente o una pileta”, contesta el hombre (Figura 91). Luego de la aclaración, la protagonista regresa al periódico. La organización del plano instala un juego de participación silenciosa y pendiente de los pequeños gestos de Vero ante esas hojas impresas. En el papel, también algo aparece. La ineludible percepción de la duración, la presencia turbadora del jardinero, los sonidos de la tierra y el papel, todo el diagrama de la situación tan inofensiva y cotidiana como intrigante, sugiere una dependencia de diálogo y dureza, un parangón entre los vestigios de la fuente-pileta y la noticia que anuncia una conexión con el mundo circundante.

En este contexto los conceptos de *economía visual* según Deborah Poole²⁰⁶ y *zona de contacto* de Mary Louise Pratt²⁰⁷ pueden complementar el abordaje analítico de la *figuración*. La propuesta de estas autoras reside en reexaminar el entrecruzamiento, el intercambio fluido entre ideologías políticas e imágenes visuales para relevar lo que Poole designa un *mundo de imágenes*: la naturaleza material y social de la visión que se

²⁰⁶ Deborah Poole (1997) “Introducción” en *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Casa de estudios del socialismo, 2000, págs. 11- 35.

²⁰⁷ “Los análisis de la historia natural, como el de Foucault, no siempre subrayan las dimensiones transformadoras y apropiadoras de su concepción. Una por una, todas las formas de vida del planeta habrían de ser retiradas de los enmarañados hilos de su entorno vital y entretreídas en las tramas europeas de unidad y orden. El ojo (instruido, masculino, europeo) que sostenía el sistema podría familiarizar (‘naturalizar’) nuevos sitios/vistas inmediatamente y por contacto, al incorporarlos al lenguaje del sistema.” Mary Louise Pratt (1992) “Ciencia, conciencia planetaria, interiores” en *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, pág. 64.

interpone entre los sujetos y las representaciones. Es decir, según su enfoque de *visión, raza y modernidad*, resulta primordial desconfiar del discurso rígido que restringe el acto de ver como neto instrumento de supremacía para indagar en un campo más próximo al interés foucaultiano sobre el archivo visual, una *arqueología genealógica*²⁰⁸ que trate de problematizar regulaciones y normalizaciones de las identidades. Correrse de la visión como un problema de discursos abstractos (régimenes de conocimientos, signos e ideologías) para abordar un *modelado* de acciones, creencias y sentimientos. Estas observaciones pueden volverse más claras, quizá, si se toma en cuenta que justamente en este plano secuencia el discurso visual pone a dialogar *reflejos cambiantes y especulaciones* que interactúan como una yuxtaposición de sistemas de investigación diferenciados que permiten sondear principios de tipificación, comparabilidad y equivalencia.

Como marqué desde el principio, la *sincronía* narrativa en el espacio y el tiempo de la unidad visual se vuelve fundamental debido a que refuerza una coexistencia dramática, una trama de suspenso e interés mutuo a partir de la distribución de tareas y lugares. En el caso del jardinero, siempre empañado y lejano, resalta la blandura tranquila de la voz y el sentido del tacto -quizás el más realista y seguro de los cinco sentidos- conecta la labor del cuidado del pequeño paisaje doméstico con esa superficie olvidada y *tapada* que emerge del fondo de la tierra. En cambio, la vista de Vero sobre el papel de diario atañe a otra variante de lectura, una práctica de distanciamiento y juicio, una percepción comparativa ¿quizá? relacionada con el comienzo de un cambio de óptica, como un ejercicio sigiloso y elocuente de pesquisa de quien podría reconocer su responsabilidad como habitante de un espacio común.

²⁰⁸ “La genealogía se opone al método histórico tradicional: su propósito es ‘percibir la singularidad de los sucesos fuera de toda finalidad monótona’. Para el genealogista no hay esencias fijas, ni leyes subyacentes, ni finalidades metafísicas. La genealogía busca discontinuidades donde otros encuentran desarrollos continuos. Encuentra recurrencias y divertimentos allí donde otros hallaron progreso y seriedad. Registra el pasado de la humanidad para desenmascarar el himno solemne del progreso. La genealogía evita la búsqueda de lo profundo. En cambio, busca en la superficie de los acontecimientos pequeños detalles, mínimos cambios y sutiles contornos.” Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow (1982) “La analítica interpretativa” en *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pág. 135.

A continuación del plano secuencia, un primer plano de Vero que enfatiza la mirada hacia



la noticia en el diario y sugiere una nueva disposición de coincidencia con el jardinero. Según las consideraciones de Mary Louise Pratt, este plano (Figura 92) enfatiza la cualidad de la imagen en tanto *zona de contacto*, ámbito visible de formación de identidades. Desde las posibilidades que facilita la escala del plano y el recorte del foco se propone un centro y una periferia. En textura nublada, la silueta empañada del jardinero adquiere, por un lado, el potencial de lo turbio: intriga como área de descubrimiento que interpela pero también, por su falta de fijeza sobrelleva el riesgo de la periferia y el olvido de lo que permanece atrás, mimetizado con la vegetación. Justamente, en este sentido, la fuerte impronta visual de la noción de Mary Louise Pratt puede ayudar a delimitar el espacio de jardín como nexo entre tradiciones geográfica y socio-históricamente separadas a partir de condiciones de diferentes características, lazos desiguales, conflictivos, coercitivos pero también de contagio, entendimiento e interacción.

En el sentido imaginado por Michel Foucault, el jardín además puede definirse como un escenario heterotópico, un lugar diferente donde detectar curiosos efectos de intersección, desarticulación o apertura de sentido. El trabajo sobre la economía visual del jardín como figura laboriosa que permite atender de este modo al intercambio de herencias, índices, alusiones en el sentido de un *cambio de inteligibilidad*. La heterotopía es una excepción, un *contraespacio*²⁰⁹ que altera las relaciones habituales de forma y función y temporalidad.

²⁰⁹ El concepto de “heterotopía” imaginado por Foucault es un neologismo a partir de los vocablos griegos “heteros”, diferente y “topos”, lugar. En una conferencia de 1966 Foucault definió los jardines como la más antigua de las heterotopías, el cementerio como la más absoluta de todas ellas y los teatros y cinematógrafos, como lugares del tiempo efímero de la fiesta. Del listado resulta evidente que esta noción paradójica -lugares utópicos, momentos ucrónicos presentes en todas las sociedades humanas a lo largo y ancho de la historia- tenía un componente espacial concreto. Concretamente, habla de *contraespacios*: “...lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos”, y que tendrían, como común denominador, su situación marginal en una doble condición, social y territorial.

Por eso, atender a la dinámica entre las macetas, las plantas y el terreno al fondo de la casa inicia un movimiento inédito, un descubrimiento a base de atención y comparación:

“Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia.”²¹⁰

La vitalidad *natural* y *controlada* de las flores ya no calma el espíritu²¹¹ sino que alimenta una melancolía, un apego productivo para la confundida protagonista o nosotros espectadores. En este sentido, la superficie teatral del jardín favorece la observación de la diferencia, el contraste y el descubrimiento visual. Lo que es visible *ante su imagen*, la naturaleza y los cuerpos, podría verse como rastro de una vecindad que se pone a significar algo, no solamente por alusión a ideas ya formadas o adquiridas, sino por una disposición temporal o espacial de los elementos que favorecen las dinámicas de su aparición. Una de sus virtudes distintivas en este sentido es la de dejar que el *eco de las interrogaciones permanezca en el aire*, como un clima, mucho después de que las incógnitas, y sus respuestas, hayan abandonado la escena. Así, el diseño del jardín puede abrir nuevos términos de desarticulación del espacio común que marca las fronteras entre lo *invisible* y lo *visible*, una piel que favorece la observación, una telón de tierra donde lo tapado salta a la vista. El secreto que se esconde en el jardín instala un desfase, una forma indiscreta de

Michel Foucault (1994) “Las heterotopías” en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Nueva Visión, Buenos Aires 2010, pág. 20.

²¹⁰ Paul Virilio (1980) *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, pág. 40.

²¹¹ Hablo de tranquilidad apuntando a que una primera asociación reductora o previsible que rápidamente se instala remite al *cuidado ocioso* de plantas y flores a cargo de mujeres y empleados: “El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como el hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación femeninos.” Pierre Bourdieu (1998) *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2013, pág. 22.

mostrar cosas simples. Como propone *La sangre en el jardín* (1933) de Ramón Gómez de la Serna²¹²:

“El crimen aquel hubiera quedado envuelto en el secreto durante mucho tiempo si no hubiera sido por la fuente central del jardín, que, después de realizado el asesinato, comenzó a echar agua muerta y sangrienta. La correspondencia entre el disimulado crimen de dentro del palacio y la veta de agua rojiza sobre la taza repodrida de verbosidades, dio toda la clave de lo sucedido.”

El jardín, espacio destinado tradicionalmente a neutralizar o purificar la condición urbana, se transforma en *theatrum mundi*, escenario donde los sujetos alternan las posiciones de actores y espectadores. Lo que dispara el recuerdo es la dinámica asociativa, la capacidad de percibir un universo de afinidades y semejanzas que quiebra la linealidad: las plantas como imágenes preparan un sendero alternativo, una fisura. En el *jardín sangriento*²¹³ acuden a Vero las huellas del acontecimiento que dejó detrás. El desajuste, el problema de percepción e interacción con el mundo parece regresar deformado por el paso del tiempo y la acción del olvido.²¹⁴

²¹² En el prólogo-manifiesto que Bioy Casares escribe en 1940, destaca como rasgo de vitalidad fundamental de la literatura fantástica la cualidad de no olvidar al lector sino de integrarlo, dándole más de una posible línea de lectura en cada relato. En este contexto el cuento de Gómez de la Serna muestra el caso del argumento fantástico con “acciones paralelas que obran por analogía”. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1965) *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 2013, pág. 12.

²¹³ Hablo de jardín sangriento para retomar la acción del paralelismo y también porque en el primer esquema, en el dibujo del árbol que propongo en la introducción aparece el título “jardín-sangriento” como nombre provisorio de esta tercera figura vacilante.

²¹⁴ La posibilidad de recrear y reelaborar las experiencias de Vero se enhebra con el mundo vegetal encantado, poblado de recuerdos reveladores, como un emplazamiento del inconsciente óptico, el jardín como plataforma para la *memoria involuntaria*: “Aquello que la fotografía podía producir imponiendo un residuo del pasado al observador, era comparable, aunque en un registro menos subjetivo, a lo que Proust había entendido como *mémoire involontaire*, emblemática por el poder de la magdalena al comienzo de *En busca del tiempo perdido*.” Martin Jay (2005) “El lamento por la crisis de la experiencia. Benjamin y Adorno” en *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Paidós, Buenos Aires, 2009, pág. 387.



93.

“¡Mire qué ocurrencia, dónde ha puesto las macetas!” dice el dueño del vivero cuando Vero vuelve para buscar el pedido de Josefina (Figura 93). El juego de distancias que se sigue ampliando y tejiendo entre la mujer y el empleado, el orden del arriba y abajo insiste y retumba, como una falla o una grieta. Las macetas están muy arriba, no se entiende muy bien por qué pero el chango que no aparece las acomodó ahí antes de partir y no volver más:

“Inexplicables fallas en el universo real nos provocan otro tipo de escalofrío: la tranquilidad de nuestro mundo está perturbada por no se sabe qué amenaza desconocida que en él se oculta. Otro tema fantástico, que podría llamarse dialéctica de la fisura y de la gruta (...) En su forma menos original es el indicio de las novelas policiales. Un detalle imperceptible: una espina de rosa de una variedad poco común, un diario plegado de cierta manera, un estilo particular en el juego de ajedrez que además el ‘estilo’ de matar, ponen al detective sobre la pista del criminal. Y bruscamente, cuando hayamos comprendido por fin la importancia del detalle ínfimo, todo habrá de aclararse pronto y tendrá lugar una especie de inversión ‘copernicana’ de las certidumbres iniciales.”²¹⁵

Lo interesante entonces es que la figura del jardín permite *mapear* nexos desde una perspectiva dialógica, abierta y crítica. Desde la atención a las maneras de decir, la movilidad y las formas de emergencia, todas cuestiones de repartición de zonas y materias expresivas, es posible considerar al jardín como una *figura-refugio* de la diversidad a punto

²¹⁵ Louis Vax (1960) *Arte y literatura fantásticas*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963, pág. 117.

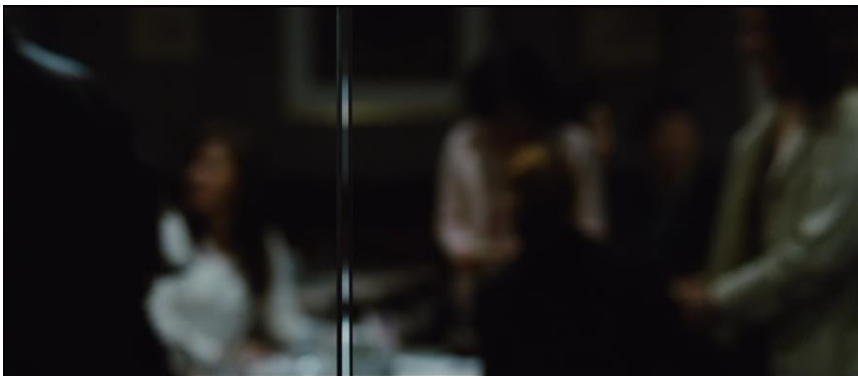
de emerger, una multiplicidad custodiada por la mescolanza²¹⁶, linde de una responsabilidad pero también un lugar de artificio y de constante cambio:²¹⁷

Las plantas facilitan una *sincronicidad*, un reconocimiento fugaz y progresivo que me animo también a relacionar con la imagen final de la película que ubica a Vero detrás de un vidrio oscuro. ¿La protagonista decide no enfrentar la trama de cambiantes variables que resguarda el jardín? ¿Ese es el desastre que la película plantea? ¿Una vez que algo salió a la luz, después de un *clic* la indiferencia no debería ser imposible?²¹⁸ En esa escena final quizá, se podría entrever, un retroceso, una vuelta al principio. Vero con su cabeza vacía, su gestualidad apretada y su indecisión, de nuevo se pierde, se enajena, se duerme...

²¹⁶ Todorov habla de *pan-significación* o de un *determinismo generalizado* para describir que en lo fantástico existen relaciones en todos los niveles, entre todos los elementos del mundo que se vuelven resonantes hasta el encuentro azaroso de distintas series que descubre *un efecto que se nos escapa*: “Dicho de otra manera, en el nivel más abstracto, el pandeterminismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra deja de ser cerrado.” Tzvetan Todorov (1976) *Introducción la literatura fantástica*, Paidós, Buenos Aires, 2006, pág. 117.

²¹⁷ “Sentimos un apego por las estructuras que nos incitan a desear que sean inmutables. Pero el jardín es el terreno privilegiado de los cambios continuos. La historia de los jardines muestra que el hombre ha luchado de forma constante contra estos cambios. Es como si intentara oponerse a la entropía general que rige el universo, una fuerza constructiva cuyo único objetivo será esquivar la muerte, librarse de ella.” Gilles Clément (2007) *El jardín en movimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012, pág. 15.

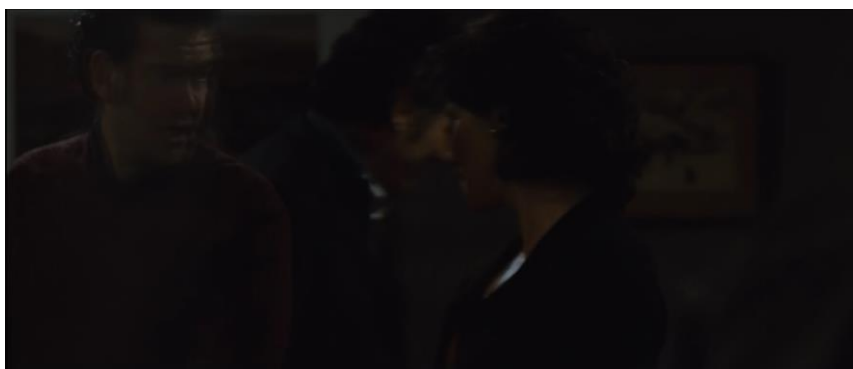
²¹⁸ “En algún momento, luego del accidente, esta mujer que perdió la cabeza pareció abrirse a la posibilidad de una nueva conciencia. Esa especie de extranjería recién adquirida y, por ende, la mirada perpleja sobre sus rutinas cotidianas podrían funcionar con el efecto de un tornasol que, al colorear los vínculos sociales, ofreciera una imagen contrastada de sus mezquindades disimuladas desde siempre. Pero, en seguida, sus familiares protectores se encargan de borrar cualquier huella. (...) En esa *omertà* apacible y siniestra de la clase media provinciana, se juega la vibración política del cine de Martel. Lo que no se dice, lo que se calla, lo que se silencia se olvida hasta borrarse completamente. Y entonces todos se convencen de que no están desviando la mirada, sino que ahí no había nada para ver.” David Oubiña “Un realismo negligente. (El cine de Lucrecia Martel) en Paulina Bettendorff y Agustina Rial (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, Librería, Buenos Aires, 2014, págs. 80-81.



94.



95.



96.



97.

Las imágenes del final nos separan de la protagonista. Quedamos del otro lado (Figuras 94-97). La entrada de Vero al salón de eventos donde tiene lugar la “juntada familiar” dispone la imagen como un retablo de lúgubres distorsiones. Las expresiones y arrumacos entre familiares y amigos se vuelven retumbos de varias maniobras, deformaciones de dicotomías al borde de estallar. Besos, abrazos, miradas y pequeños gestos parecen magnificarse en primer lugar porque *la óptica, el filtro de visión está visiblemente turbio*.

Los contornos de los cuerpos se desintegran, se borronen, lo cual favorece diagramas de movilidad y desplazamiento donde el campo de fuerzas continúa en expansión. El despliegue de vectores, líneas de cruce y movilidad no es tanto entonces el “cierre” del enigma sino que propongo considerarlo como una variante visual en diálogo con la figura del jardín, un territorio de observación, abierto, de descubrimiento. Quiero decir, aunque estuvimos bien cerca de Vero durante toda la película, queda claro que no es fácil desentrañar qué combinaciones y caminos de todos los recovecos del shock germinan dentro de ella, qué podría retoñar, si es que algo saldrá a la superficie. Pero la grieta, la fragilidad del tejido, ha quedado abierta y expuesta.

La recóndita coquetería entre el telón oscuro del vidrio y el jardín muestran lugares de pasaje y de cambio de mirada, superficies de contacto que permiten seguir despabilando la atención a lo imperceptible, tangible y complementario de la superficialidad física inmediata de lo visible. La secuencia final permite aflorar aspectos que no habíamos percibido anteriormente. Podríamos decir que profundiza la *desterritorialización*²¹⁹ es decir, extraña una vez más lo familiar, pone patas para arriba lo íntimo y lo conocido para bañarlo de una luz exterior. Así como los cuerpos en su cubierta sociocultural tienden a indicar un mundo más allá de ellos mismos, las imágenes dentro de esta última situación

²¹⁹ “Sabiduría de las plantas: incluso cuando tienen raíces, siempre hay un afuera con el que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre (y también un aspecto por el que los animales hacen rizoma, y los hombres, etc.). ‘La embriaguez como la forma triunfal de la planta en nosotros.’ Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa, de n dimensiones, de direcciones quebradas. Conjuguar los flujos desterritorializados. Seguir las plantas: comenzar fijando los límites de una primera línea según círculos de convergencia alrededor de singularidades sucesivas, luego ver si en el interior de esa línea se establecen nuevos círculos de convergencia con nuevos puntos ubicados fuera de los límites y en otras direcciones.” Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) “Introducción: Rizoma” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2012, págs. 16-17

abren nuevos lugares de desarticulación de las oposiciones entre *nosotros* y *los otros*²²⁰ (estructuras objetivas y subjetivas, los de adentro y los de afuera, lo invisible y lo visible, el afuera y lo mental, las mujeres y los hombres, la naturaleza y la cultura, etc.). La incomodidad del final *muestra*, sigue señalando el reto, abre cuestiones pero no determina una ubicación, un lugar fijo. El vidrio, el jardín como anamnesis material, propone cortinas, ventanas que sugieren una excavación.²²¹ Nos situamos en un fuera-dentro. Cada quien puede tantear, elegir, sondear entre tensiones, presiones y proyectos en una configuración dinámica.

¿Por dónde empezar, qué de lo que hemos visto nos habita o nos incorpora?

²²⁰ “... la alteridad incita a un movimiento, de un lado a otro, que vuelca la interioridad del yo hacia el rostro del mundo, al tiempo que transforma la realidad externa en una relación íntima, con uno mismo y con los demás...” Homi K. Bhabha (2013) *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, pág. 44.

²²¹ “La excavación, si se la considera espontáneamente, ofrece una imagen bastante trivial del pensamiento. ¿Basta con decir que uno se «rompe la cabeza», que busca «extraer una idea» para dar cuenta de los ‘atros’ del pensamiento?” Georges Didi-Huberman (2000) “Ser fósil” en *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*, Valladolid, Cuatro ediciones, 2009, pág. 63.

CONCLUSIONES. Nuevos brotes

“Un film se puede interpretar. (...) Pero nadie está obligado. A un film también se lo puede mirar. Se puede acechar en él la aparición de cosas que jamás se hayan visto en un film. El espectador-escucha ve cosas que el espectador-intérprete ya no puede ver. El que acecha permanece en la superficie, porque no cree en el fondo.”

Serge Daney²²²

Final de recorrido, momento de consideraciones. Al revisar los capítulos y repasar el camino que intentó mirar las películas de Lucrecia Martel desde una perspectiva de género, lo que aparece con más fuerza (porque tal vez no estaba tan nítido en el proceso de escritura o en el análisis de las películas) es una preocupación metodológica, una inquietud que ahora se muestra cercana a la pregunta que reitera Serge Daney,

*¿Cómo ir hacia una imagen?*²²³

La investigación finalmente retoma de distintas maneras esta cuestión, ¿cómo escribir, cómo abordar el cine cuando éste implica esta oscilación constante? Pensar con las imágenes, pensar con los géneros, desató un *gesto múltiple*, un movimiento abierto, inquieto y desafiante, un ejercicio tan movedizo como mirar una película.

El paisaje fue la primera figura. Apareció como un desafío. Como las otras dos figuras, es el resultado o condensación de un proceso muy largo que ganó espesor después de ver muchas veces las películas y descubrir cruces y conexiones. La prueba fue trabajar a partir del material mismo que ofrecen las películas para intentar decir de ellas algo que no

²²² Serge Daney “Stalker” (1981) en *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2004, pág.115.

²²³ “« ¿Cómo ir hacia una imagen?», se preguntaba Serge Daney en *Perseverancia*, el libro entrevista que realizó al final de su vida con la ayuda de Serge Toubiana. Ese interrogante rige todo el esfuerzo de la crítica cinematográfica. Porque no se trata de ver o interpretar o descifrar las imágenes; se trata, más bien, de ir a su encuentro, pensar junto a ellas, confrontar eso que muestran con el sentido que una mirada viene a instalar sobre su superficie. Las imágenes auténticas no se entregan llanamente. Ofrecen resistencia. Es preciso, entonces, una estrategia para aproximarse a ellas...” David Oubiña (2004) “Serge Daney: sismógrafo del cine” en *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

detuviera su movimiento, que diera cuenta de su flujo y, al mismo tiempo, no decir algo que no estuviera ahí.

La vía de las figuras implicó un largo tiempo de preparación. En primer lugar, porque muchos autores hablan de la figuras (Auerbach, Lyotard, Deleuze, Genette, Brenez, entre otros) y proponen definiciones distintas. En esa búsqueda aparecieron varias herramientas. Por ejemplo, entendí que las lecturas que más me ayudaban a escribir y a pensar el cine eran las menos rígidas: autores con una escritura más fragmentaria o más ensayística y, por qué no admitirlo, más corta, más compacta. Alguien como Roland Barthes, que en sus escritos finales propone un recorrido reflexivo basado en fragmentos (pienso en *El placer del texto*, *Lo neutro*, *Fragmentos de un discurso amoroso*²²⁴), me permitió comprender el camino de la figura como pensamiento en movimiento, como un sendero distribuido en pequeños bloques que comienza en un territorio común de reconocimiento entre escritor y lector. También me permitió reconocer que sus textos, por su dinámica más breve, más dialógica o de formato más cercano a la oralidad, ya porque analizan imágenes, ya porque incluyen la creación de imágenes. En la propuesta de los últimos libros de Barthes aparece cierta cadencia, la búsqueda de una línea o trazo para delimitar un horizonte, troquelar una superficie de búsqueda y descubrir puntos de reunión por la superficie del texto. Esta dinámica me resultó cercana al ritmo de movimiento del cine que propone también con una estructura de nudos o puntos de encuentro, un montaje de figuras o *brotes*²²⁵.

²²⁴ “Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: ‘¿Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje’.” Roland Barthes (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003 pág. 14.

²²⁵ “La situación del cine es tal que, si no hemos visto nada, erramos completamente pues lo que se juega en él es lo visible. Nadie está obligado a ser buen observador, pero de todos modos, nos pasamos todo el tiempo mirando. Entonces vale más decir: «He creído ver esto, y quizás me equivoque», porque si alguien te responde: «Te equivocaste, y te lo voy a probar», es bárbaro. Pero si digo: «Yo vi esto» y alguien te responde «Has visto eso, bien, pero yo vi esto, no se hable más y sigamos siendo amigos», no hay ficción, ni crítica, ni televisión, y tampoco cine. La comparación de puntos de vista es el procedimiento que nos vuelve inteligentes como seres humanos; incluso si uno se agarra a trompadas es maravilloso, «¿Qué se tiene que meter ése a hablar mal de aquello que nosotros elogiamos?». Pero ¿cómo vamos a pensar, si no comparamos? Nunca nadie logró pensar sin recurrir al montaje, aun a un montaje rudimentario.” Serge Daney (1992) “Trafic en el Jeu de Paume” en *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2004, págs. 290-291.

El paisaje fue, entonces, el resultado de una serie de encuentros y pérdidas, apariciones y desapariciones. Desde el comienzo, una de las primeras hipótesis de esta investigación apuntaba a que en las tres películas de Martel había señales del terror, la vacilación o lo fantástico. Pero, por ejemplo, en el caso de *La ciénaga*, que fue la primera película con la que intenté trabajar, todo lo que encontraba parecía poco. Revisaba la película y rastreaba en ella ciertos elementos desestabilizadores, rasgos cercanos al terror que *carcomen* la historia... pero a la vez, todo lo que anotaba, separaba o intentaba analizar, tomaba el carácter de guiño, de anécdota, de pequeño gesto. Por ejemplo, si me concentraba en el relato del perro rata o en los cuerpos borrachos zombis del comienzo, podía ver en ellos indicios, pero no elementos suficientes para afirmar la presencia del terror. Entonces, empecé a examinar diferentes análisis sobre la película y detecté que la gran mayoría de los artículos que me interesaban utilizaban el título de la película, la imagen del pantano, para abordarla y leerla desde la asfixia y la detención. Se repetían las marcas de una figura estática y eso me chocaba, por un lado porque proponía una lectura demasiado lineal a partir del título y también porque, cuando volvía a ver la película, la propuesta siempre, una y otra vez, volvía a resultar dinámica, renovada por las dudas, los peligros constantes que propone la ficción. Pero seguía sin encontrar cómo mostrar ese movimiento, esa incomodidad cercana a la desconfianza o la amenaza que me interesaba. Entonces opté por otro cambio de perspectiva, empecé a leer sobre estudios de género sexual. Me encontré con el segundo prefacio que Judith Butler escribe para *El género en disputa*. Es un texto muy complicado, que me costó mucho tiempo entender. En mi intento de abrir o ablandar las ideas que allí se presentan, me concentré en lo único que lograba aprehender de esas breves páginas. Butler explica allí que su idea del género como performance surge de la lectura que Jacques Derrida hace del cuento *Ante la ley*, de Franz Kafka. La lectura del cuento me reveló otra figura: el *umbral*. Con muy pocos elementos, el relato dispone la imagen de un campesino ubicado frente a una puerta. Esa puerta propone una articulación²²⁶; no está emplazada en un lugar, se mueve, es decir que el campesino debe

²²⁶ “... la puerta representa de forma decisiva cómo el separar y el ligar son sólo las dos caras de uno y el mismo acto. (...) Por el hecho de que la puerta, por así decirlo, pone una articulación entre el espacio del hombre y todo lo que está fuera del mismo, por esto, supera la separación entre el dentro y el afuera. Precisamente porque también puede estar abierta, su cerrazón da la impresión de un aislamiento más fuerte frente a todo lo que está más allá de ese espacio que la pared meramente divisoria. Ésta es muda, pero la pared habla. Es esencial para el hombre, en lo más profundo, el hecho de que él mismo se ponga una frontera,

decidir qué hacer ante esa puerta que parece cerrada. Esta imagen se enlazó con una serie de coincidencias desbordante: la puerta y el modo de pasarla en el cuento de Kafka son analizados por Derrida para exponer la lógica de los géneros; ese análisis es citado por Butler; Didi-Huberman retoma el mismo relato para reflexionar sobre las imágenes del arte; el cuento de Kafka está dentro de la Antología del Cuento Fantástico de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Estas coincidencias parecían señalar algo, pero también disparaban una serie cada vez más grande de preguntas y me recordaban mi propia situación de umbral ante la escritura, la película y los textos teóricos. Todavía, en ese momento, me parecía que solo contaba con dos elementos que estaban flotando: umbral y pantano.

El paso siguiente del recorrido que me ayudó a afinar la mirada fue el seminario de Paolo Fabbri sobre el paisaje. Las demandas del seminario y las primeras presentaciones a congresos me obligaron a una serie de ejercicios. A través de ellos, descubrí el uso de tres herramientas fundamentales de esta investigación: la descripción, el trabajo con las capturas de pantalla y los pies de página. Una manera de reproducir el movimiento (esa preocupación que, repito, recién ahora se vuelve nítida) fue incluir las imágenes en el texto: que no estuvieran separadas o al final de la escritura, que las imágenes se encontraran con ese intento complicado de la descripción como un diálogo, y que las grandes apuestas de articulación teórica estuvieran separadas, como referencias, para que el texto se volviera dinámico y la lectura no se trabara.

Creí recordar que *La Ciénaga* incluía dos paisajes más o menos fijos (los planos-cuadros). Decidí describirlos. Volví a verla y me encontré con que los paisajes no eran dos sino seis, que, aun con rasgos similares, variaban a lo largo de la historia. Además, el material para leer sobre paisaje, en tanto género que viene de la pintura, era tan vasto, que me paralicé. Resolví entonces, sin abandonar la paciente y exhaustiva lectura sobre paisaje, dejar reposar el capítulo, cambiar de estrategia y pasar a la película siguiente de Martel.

pero con libertad, esto es, de modo que también pueda superar nuevamente esta frontera, situarse más allá de ella.” Georg Simmel (1909) “Puente y puerta” en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Península, Barcelona, 1986, pág. 31.

Cuando me sumergí en *La niña santa*, la presencia de género terror volvió a imponérseme como clave de lectura. Intuí que, en este caso, era una presencia mucho más nítida y empecé a pensar por qué lo era. Dejé las lecturas sobre paisajes y me dediqué a leer sobre cine de terror. Aprendí sobre el “efecto de sobresalto” y detecté que el resultado físico que puede producir el terror en los cuerpos de los espectadores de cine se verificaba en *La niña santa*. Descubrí también que en este film el terror aparece concentrado en la protagonista, en cómo crece su imagen amenazante y monstruosa. Así, la estrategia de la figura cambió y se volvió más fácil de delimitar que en el caso del paisaje. Retrospectivamente, advertí que la dificultad en relación con *La ciénaga* tenía que ver con que los planos-cuadro estaban *al costado* de la historia. En este caso, en cambio, Amalia es parte de la historia, es quien conduce del relato. Pensar la figura de la niña espectro como ficción en miniatura, mini-relato dentro de las posibilidades abiertas y disponibles dentro de la enorme marea de movimientos y otros relatos que condensa una película de Martel, volvía así más fácil organizar el modo de describir el terror como modalidad inestable, expansiva e incómoda. A partir de esta estructura organicé la figura del espectro en tres movimientos: el inicio con el acople (el acoso de Jano en el concierto), el medio con el acecho o efecto de visera (el seguimiento de Jano) y el sobresalto (la respuesta en el cuerpo de esa presencia). Esta cadena de *seguimiento físico* del género terror en el cuerpo femenino permitió también cruzar las herramientas del análisis del cine con el análisis desde el marco de las teorías de los géneros sexuales.

La última figura empezó a partir de una prueba, una imposición un poco caprichosa y, por lo tanto, más difícil de justificar en primera instancia. Pensé algo así: si la primera figura era el paisaje como distancia delante o al costado, un marco de visión o una perspectiva en la que (aparentemente) prima lo visto sobre la visión, y, en la segunda figura, el espectro, prima la visión del cuerpo... la tercera debía enfocarse en una relación intermedia que fundiera las otras dos: que fuese *algo que vemos porque parece separado y algo que podemos habitar o conocer desde el cuerpo*. Quería buscar esa relación, y no sabía cómo. Fue entonces cuando, como derivación o ampliación de las lecturas del cine de terror, empecé a leer sobre literatura y género fantásticos. Poco a poco, fui reconociendo la presencia inquietante de los árboles, las plantas y los jardines como escenarios visuales de belleza y amenaza en simultáneo, escenarios que en algunos casos conducían a la

resolución de enigmas y crímenes. Volví a ver *La mujer sin cabeza* y noté que ese peligro, que en mis primeras visiones parecía asociado a la ruta, se trasladaba (como *segundo* escenario del crimen) dentro de la casa de la protagonista: en el jardín. El paso necesario para delinear el primer contorno de la figura, otra vez, fue la descripción. Revisando y describiendo la presencia del jardín en el tramo final de la película pude advertir que, en realidad, toda la película plantea un problema de visión. *La mujer sin cabeza* obliga al espectador a recorrer una historia desde una visión distorsionada, desde la percepción enrarecida del shock. Y eso mismo era lo que dificultaba mi tarea: esa mirada extraviada de la protagonista era, tal vez, lo que hacía que no pudiera ver el jardín. La visión enrarecida y detenida de Vero proponía un problema de percepción y memoria a partir de la secuencia del jardinero quien descubre algo tapado en la tierra y permitió reconfigurar una pequeña ficción enmarcada: con su inicio, el cambio perceptivo del accidente; su desarrollo, la aparición del jardín en la historia, y su final, los viajes al vivero y las coincidencias o asociaciones más o menos sutiles con los niños, los changos que ayudan con las plantas.

Sólo después de poner un primer punto final a estos dos capítulos pude retomar el primero. El paisaje es la más desafiante de las figuras con las que trabajé y es la figura que seguiré investigando. Ese primer capítulo se orientó, finalmente, más que al análisis de la película, a tomar esa misma posición de quiasmo, de punto de contacto con la historia para presentar este movimiento expansivo, difícil de combinar, una serie extensa de problemas o preguntas que no cierran entre las imágenes y los géneros. Por eso, también, estas conclusiones solo pueden reponer una *marcha*, una vacilación como valorización de los interrogantes: el género fantástico, las teorías queer, las películas, la escritura, son todas configuraciones abiertas y no por eso menos rigurosas. En este sentido, también, la utilización de las figuras del mundo vegetal, los esquemas de la introducción de la forma árbol y del rizoma o del avance radicante, apuntan a mostrar cambios de posición, avances, mezclas y retrocesos, equivocaciones, encuentros con otras miradas, discusiones, texturas como umbrales dinámicos sin características esenciales, femeninas o masculinas, sino como formas mutables de crecimiento.

Al proponer un trayecto²²⁷ de tres figuras tomadas como cambios de destino, la investigación se presentó como un viaje de posibilidades plásticas²²⁸, como un movimiento de reflexión, discusión y pensamiento con el cine que fue mutando, cambiando de estrategias y en el que se modificaron sus formas tratando de formular para cada película una puerta, un umbral radicante, abierto, heterogéneo y creciente.



²²⁷ “Serge Daney recordaba que cuando viajaba, nunca sacaba fotos, que representaban para él ‘actos de depredación’: compraba tarjetas postales, o sea miradas de los mismos habitantes sobre su propios territorio. Tal predilección por la tarjeta postal plantea la cuestión del origen de la imagen como constitutiva de su significado: lo diverso es una estética del origen, pero en el sentido de que lo subraya para relativizarlo mejor, lo presenta como un punto más sobre una línea dinámica e intermitente. No fijar la imagen, sino insertarla siempre en una cadena: así se podría resumir una estética radicante.” Nicolás Bourriaud (2009) *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pág. 75.

²²⁸ “El sustantivo «plasticidad» designa el carácter de lo que es plástico, es decir, de aquello que es susceptible tanto de recibir como de dar forma. Este registro del modelado excede el estricto marco estético, pues la plasticidad también designa la formación por parte de la cultura o la educación (se habla de plasticidad del lactante, del niño, de la plasticidad del cerebro). De manera general, la plasticidad caracteriza la facultad de adaptación, como dan testimonio de ellos las expresiones de plasticidad animal o de plasticidad de lo vivo. Finalmente, la plasticidad designa, en histología, la capacidad que poseen los tejidos para regenerarse luego de haber sido lesionados, los procesos de cicatrización y curación.” Catherine Malabou (2010) *La plasticidad en espera*, Palinodia, Santiago de Chile, pág. 88.

AGRADECIMIENTOS. Jardines humanos

En los jardines humanos
Que adornan toda la tierra
Pretendo de hacer un ramo
De amor y condescendencia

Violeta Parra²²⁹

Luego de un largo recorrido de búsqueda, descubrimiento y aprendizaje, se condensa como savia por estas páginas la fresca generosidad de muchas personas con quienes tuve el privilegio de encontrarme, discutir e intercambiar materiales: profesoras, profesores, compañeras y compañeros de cursada, congresos y seminarios, estudiantes, amigas, amigos y familiares.

La práctica de observar, rastrillar y replantear que surgió en estos encuentros desembocó en esta *plantita* (nombre del archivo de la tesis en mi computadora todos estos años). Esta investigación despejó un movimiento que parece no detenerse, deslizamiento que obligó a soltar prejuicios, desechar viejos modos y métodos de estudio y escritura para hacer lugar a lo nuevo.

El primer tallo de esta extensa enredadera aparece en los años de estudio con mi primer maestro, Domin Choi. Sin todas esas reuniones que prepararon el terreno esto no podría haber comenzado. Las jornadas compartidas junto a Nicolás Bermúdez, Mercedes Halfon, Guadalupe Gaona, Luciana Delfabro y Silvina Rival esparcieron una semilla fundamental. Un segundo movimiento de crecimiento, un poco más cercano en el tiempo, está vinculado

²²⁹ De la canción “En una barca de amores/Jardines Humanos” presente en el álbum recopilatorio *Canciones reencontradas en París 1961-63*.

con la docencia y la investigación: las clases de historia del arte y ética que dicté en terciarios y las clases y el trabajo en colaboración dentro de la UNA y la UBA. En la Universidad de Buenos Aires, el encuentro con mi codirectora, Ana Amado, marcó un envión renovado. La oportunidad de poder dictar clases dentro la carrera que cursé y el acercamiento al Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género planta el segundo impulso fuerte de esta búsqueda. El acercamiento a las teorías del género y las discusiones del feminismo marcó una influencia que coincidió con las primeras clases en la UNA y la cursada de la especialización (luego maestría) en Crítica de Arte. Al recordar los umbrales de ese camino que se inició con la maestría aparece un sendero florido en los últimos seminarios, los talleres de tesis, herramientas y técnicas de investigación, que fortalecieron no solo el diálogo con mi directora, Marita Soto, sino que también gracias a diversos ejercicios de escritura y el hallazgo de nuevas herramientas como la auto-etnografía y los *mapeos*, despabilaron mi preocupación metodológica.

Los primeros pasos de escritura coinciden con tres ramificaciones. Primero, las recomendaciones de una gran amiga, Guillermina Fressoli, permitieron afinar la búsqueda de abordaje más blando y no por eso desatento de las imágenes: el hallazgo de los estudios visuales. En segundo lugar, las tareas en la cátedra de “Análisis de películas y críticas cinematográficas”, junto con Ana Amado, Mariano Veliz y Marcela Visconti, generaron una red de intercambio y discusión sumamente fértil para la búsqueda de modos de pensar con las imágenes. Asimismo, en tercer lugar, gracias al apoyo enorme que significó la beca Agencia de formación de posgrado que obtuve mediante una convocatoria del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, la escritura de artículos y los viajes a congresos

abrieron una escena de equipo, un nudo más de conexión y renovación que cobró una fuerza muy especial con la mirada de Julia Kratje, Romina Smiraglia y Lucas Martinelli.

Por fuera del paisaje académico no puedo dejar de agradecer a un grupo de amigas y amigos del cine y el teatro que ayudaron a sacudir cuestiones que en los papeles parecían alejadas o trabadas. El encuentro con Paula Acuña, Laura Paredes, Elisa Carricajo, Laura Citarella, Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Luciana Acuña, Walter Jakob, Carolina Martín Ferro y Leticia Mazur ofreció un bálsamo para apaciguar la cabeza, mover el cuerpo y darles vueltas a varias cuestiones desde otro lado.

Como néctar palpitante de la flor, agradezco a mi familia. Desde mis primeros recuerdos, el cine es mi hogar ideal, lugar de reunión renovada con mis hermanos, Gonzalo y Mariana, conversación infinita con mis padres, Susana y Ricardo, plan perfecto de fines de semana de chocolate en casa de mis tías adoradas, Nelly y Clyde, sin olvidar también a mi abuela Haydée, mi abuelo Luis, el tío Evaristo y el tío Héctor.

Finalmente, esta plantita no seguiría en pie, como decía al comienzo con ganas de seguir en movimiento, sin el cuidado atento, paciente y cálido de Marita Soto.

Para terminar *En el centro de mi ramo*, *La rosa del corazón*, *El árbol más amistoso* y *El fruto de la pasión*. El último de los agradecimientos a quien estuvo a mi lado durante todo esta aventura, Agustín Mendilaharsu.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA. Entramados

BIBLIOGRAFÍA

CINE ARGENTINO

Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Amado, Ana (2009) *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.

Bettendorff Paula, Rial, Agustina (eds.) (2014) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Bongers, Wolfgang (2009) “Topografías accidentales y voluntarias en el cine de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso” en Revista *La Fuga*. [En línea] <<http://www.lafuga.cl/topografias-accidentales-y-voluntarias-en-el-cine-de-lucrecia-martel-y-lisandro-alonso/438>> [Consulta: Septiembre 2014]

Choi, Domin, Bernini, Emilio (2001) “La ciénaga o el arte de la infancia” en *Kilómetro 111* Nro. 2. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Enríquez, Mariana (2004) “Ese oscuro objeto del deseo” en *Radar*, Página12, Domingo 2 de mayo. [En línea] <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1390-2004-05-02.html>> [Consulta: Abril 2015]

Oubiña, David (2007) *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Buenos Aires: Picnic.

Peña, Fernando (ed.) (2003) *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: Fundación Costantini.

Schwarzböck, Silvia (2009) “Los espantos (*La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel)” en *Kilómetro 111* Nro. 8. Buenos Aires: Santiago Arcos, 166-171.

Schwarzböck, Silvia (2014) “La imposibilidad contemporánea de no retornar de o real: sobre la presencia de lo misterioso en el cine argentino reciente” en Anderman, Jens y Fernández Bravo, Álvaro (comps.) *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

Verardi, Malena (2011) “La mujer sin cabeza: la construcción de la percepción” en revista *Imagofagia* N° 4, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. [En línea]

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=14

[7%3Ala-mujer-sin-cabeza-la-construccion-de-la-percepcion&catid=42&Itemid=98](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=305:la-cienaga-el-tiempo-suspendido-&catid=50:numero-7)>

[Consulta: Julio, 2014]

Verardi, Malena (2013) “La ciénaga (Martel, 2001): el tiempo suspendido” en revista *Imagofagia* N° 7, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. [En línea] <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=305:la-cienaga-el-tiempo-suspendido-&catid=50:numero-7> [Consulta: Agosto, 2014]

Wolf, Sergio (2011) “Sistema de encierros: el lugar en el cine de Lucrecia Martel” en revista *Eñe*, [En línea] <http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Sistema_de_encierros-El_lugar_en_el_cine_de_Lucrecia_Martel_0_518348177.html> [Consulta: Agosto, 2014]

ESTUDIOS VISUALES

Aumont, Jacques (1989) *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.

Aumont, Jacques (1990) *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.

Benjamin, Walter (1974) *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

Benjamin, Walter (1980) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1991.

Benjamin, Walter (1991) *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

Berger, John (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Berger, John (2005) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

Bonitzer, Pascal (1982) *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

Bonitzer, Pascal (1987) *Desencuadres. Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

Bourriaud, Nicolas (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Brea, José Luis (ed.) (2005) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Buck-Morss, Susan (1989) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Antonio Machado, 2001.

Buck-Morss, Susan (1992) *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: La Marca, 2014.

- Crary, Jonathan** (2013) *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix** (1980) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2012.
- Didi-Huberman, Georges** (1990) *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Didi-Huberman, Georges** (1992) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Didi-Huberman, Georges** (2000 a) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Didi-Huberman, Georges** (2000 b) *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Valladolid: Cuatro ediciones, 2009.
- Didi-Huberman, Georges** (2006) *La imagen Mariposa*. Barcelona: Muditó & Co, 2007.
- Didi-Huberman, Georges, Pollock, Griselda, Ranciére, Jacques** (2007) *La política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- Gombrich, Ernst Hans Josef** (1950) *La historia del Arte*. China: Phaidon, 2009.
- Gombrich, Ernst Hans Josef** (1960) *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. China: Phaidon, 2002.
- Gombrich, Ernst Hans Josef** (1963) *“Meditaciones sobre un caballo de juguete”*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Gombrich, Ernst Hans Josef** (1982) *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza: Madrid, 1987.
- Mirzoeff, Nicholas** (1999). *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Mitchell, William John Thomas** (2002) “Mostrando el ver. Una crítica de la Cultura Visual” en *Estudios Visuales* N 1. Murcia: CENDEAC, 2003.
- Mitchell, William John Thomas** (1994) *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Poole, Deborah** (1997) *“Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes”*. Lima: Casa de estudios del socialismo, 2000.
- Pratt, Mary Louise** (1992) *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Rampley, Mathew (2006) “La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la Antropología” en *Estudios Visuales* N 3. CENDEAC: Murcia, 2007.

Schaeffer, Jean-Marie (2012) *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblos.

Taylor, Diana, Fuentes, Marcelo (2011) *Estudios avanzados de performance*. Méjico: FCE.

TEORÍA, ANÁLISIS Y CRÍTICA DE CINE

Aumont, Jacques, Marie, Michel (1988) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1993.

Balázs, Béla (2001) *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2013.

Bazin, André (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Chion, Michel (1990) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 2008.

Choi, Domin (2009) *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Comolli, Jean-Louis (2009) *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Gardies, René (comp.) (2007) *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca, 2014.

Daney, Serge (1994) *Perseverancia*. Buenos Aires: Ediciones El Amante, 1998.

Daney, Serge (2004) *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

Deleuze, Gilles (1981/1982) *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.

Deleuze, Gilles (1983 a) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

Deleuze, Gilles (1983 b) *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2011.

Deleuze, Gilles (1983 c) *Conversaciones*, Valencia: Pre-textos, 1995.

Deleuze, Gilles (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.

Font, Dómenec (2012) *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona Galaxia Gutenberg.

- Gaudreault, André Jost, François** (1990) *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Jullier, Laurent, Leveratto Jean-Marc** (2010) *Cinéfilos y cinéfilas*. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- Nancy, Jean-Luc** (2012) *La Partición de las Artes*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- Rancière, Jacques** (2001) *La fábula cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Rancière, Jacques** (2008) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rancière, Jacques** (2011) *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- Rosset, Clément** (2001) *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2010.
- Schwarzböck, Silvia** (2003) “Más grande que la vida. Notas sobre cine contemporáneo” en *Kilómetro 111* Nro. 4. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Sontag, Susan** (1961) *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- Stam, Robert** (2002) *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Traversa, Oscar** (1984) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Vanoye, Francis, Goliot-Lété, Anne** (1992) *Principios de análisis cinematográficos*. Madrid: Abada, 2008.

GÉNERO TEXTUAL

- Altman, Rick** (1999) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Bajtín, Mijaíl** (1979) “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo, Ocampo, Silvina** (comps.) (1965). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- Derrida, Jacques** (1980) “La loi du genre” en *Glypt* (Nº 7). Traducción de Ariel Schettini para la Cátedra de Teoría y Análisis Literario “C”, FFyL, UBA.
- Derrida, Jacques** (1984) “Kafka: Ante la ley” en *La filosofía como institución*. Barcelona: Ediciones Juan Granica.
- Frye, Northrop** (1957) *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Genette, Gérard** (1977) “Género, “tipos”, modos” en M. A. Garrido Gallardo (comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.

- Hamon, Philippe** (1981) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- Jackson, Rosemary** (1981) *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo, 1986.
- Lovecraft, Howard Phillips** (1937) *Horror y ficción*. Prometeo: Buenos Aires, 2015
- Metz, C.** (1968) “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? en A.A. V. V. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Negroni, María** (2009) *Galería fantástica*. Siglo XXI: Méjico.
- Schaeffer Jean -Marie** (1989) ¿Qué es un género literario? Akal: Madrid, 2006.
- Steimberg, Oscar** (2013) *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, Tzvetan** (1976) *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Vax, Louis** (1960) *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

GÉNERO SEXUAL – TEORÍAS FEMINISTAS Y *QUEER*

- Bourdieu, Pierre** (1998) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Butler, Judith** (1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Butler, Judith** (2004) *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Butler, Judith** (2014) *¿A quién le pertenece Kafka? y otros ensayos*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Braidotti, Rosi** (1994) *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Braidotti, Rosi** (2002) *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- Braidotti, Rosi** (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- De Lauretis, Teresa** (1984) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

- De Lauretis, Teresa** (1987) *Tecnologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana: Univeristy Press.
- Despentes, Virginie** (2006) *Teoría King Kong*. Buenos Aires: Hekt, 2013.
- Freeland, Cynthia** (1996) “Feminist Frameworks for Horror Films” en Baudry, L., Cohen, M. (eds.) *Film Theory & Criticism*. Nueva York: Oxford University Press, 2009.
- Perlongher, Néstor** (2013) *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- Pollock, Griselda** (1988) *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Preciado, Beatriz** (2008) *Testo Yonqui. Sexo, drogas, y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

FIGURAS

- Auerbach, Eric** (1967) *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.
- Barthes, Roland** (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Barthes, Roland** (1978) *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Barthes, Roland** (1979) *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós 2003
- Barthes, Roland** (2002 a) *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.
- Barthes, Roland** (2002 b) *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- Brenez, Nicole** (2010) “El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine” en Revista *Imagofagia* N° 1, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. [En línea] <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=62%3Ael-viaje-absoluto-propuestas-sobre-el-cuerpo-en-las-teorias-contemporaneas-del-cine-&catid=34&Itemid=55> [Consulta: Julio, 2014]
- Deleuze, Gilles, Parnet, Claire** (1977) *Diálogos*. Valencia:Pre-Textos, 2013.
- Deleuze, Gilles** (2000) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Editora Nacional, 2003.

Didi-Huberman, Georges (1998) *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2013.

Didi-Huberman, Georges (2002) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.

Didi-Huberman, Georges (2012) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

Genette, Gérard (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.

Kratje, Julia, Pérez Rial, Agustina (2012) “Aproximaciones teóricas a la noción de figuración en el cine”, Ponencia Terceras Jornadas Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea. [En línea]

<<http://teoriapoliticacontemporanea.blogspot.com.ar/2012/07/aproximaciones-teoricas-la-nocion-de.html>> [Consulta: Julio 2014]

Liotard, Jean -François (1971) *Discurso, figura*. Buenos Aires: La cebra, 2014.

Malabou, Catherine (2010) *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Palinodia.

PAISAJES Y JARDINES

Andermann, Jens (2008) “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble” en revista *Orbis Tertius* vol 13, nro. 14. [En línea]

<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01/3691>> [Consulta: Junio 2014]

Baudelaire, Charles (1954) *Arte y modernidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

Berman, Marshall (1982) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

Bhabha, Homi (2013) *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Clément, Gilles (2004) *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

Clément, Gilles (2007) *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

Cheng, François (1979) *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela, 2010.

- Commoli, Giampiero** (1983) “Cuando aparece el pueblo cubierto por la nieve aparece, silencioso el Castillo... (La propensión narrativa ante el paisaje indescriptible)” en Vattimo, Gianni, Rovatti, Pier Aldo (eds.) *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Dreyfus, Hubert L., Rabinow, Paul** (1982) *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001,
- Eisenstein, Serguéi Mijáilovich** (1937-41) *El Greco, cineasta*. Barcelona: Intermedio, 2014.
- Fernández Gonzalo, Jorge** (2011) *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel** (1975) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Foucault, Michel** (2009) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Jay, Martín** (2005) *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Kluge, Alexander** (2014) *El contexto de un jardín*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lefebvre, M.** (2011) “On landscape in narrative cinema” en *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 20, Nro. 1.
- Lyotard, Jean-François** (1988) *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial 1998.
- Maeterlinck, Maurice** (1907) *La inteligencia de las flores*. Madrid: Hypamerica, 1985.
- William John Thomas** (comp.) (2002) *Landscape and power*. Chicago: University Press.
- Monguin, Olivier** (1991) *El miedo al vacío*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Silvestri, Graciela, Aliata, Fernando** (2001) *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Silvestri, Graciela** (2011) *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- Simmel, Georg** (1909) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.
- Simmel, Georg** (1913) *Filosofía del Paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013.
- Virilio, Paul** (1980) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.

ESPECTROS

Agacinski, Serge (2000) *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*. Buenos Aires: La Marca 2009.

Baird, Robert (2000) "The Startle Effect: Implications for Spectator Cognition and Media Theory". En *Film Quarterly*, Vol. 53, Nro. 3, 12-24.

Carroll, Noël (1990) *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado, 2005.

Derrida, Jacques (1995) *Espectros de Marx*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

Derrida, Jacques, Stiegler, Bernard (1996) *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: EUDEBA, 1998.

Dolar, Mladen (2006) *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.

Font, Doménec (2012) *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Foucault, Michel (1963) *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

Freud, Sigmund (1919) "Lo ominoso" en *Obras Completas. Volumen 17 (1917-1919)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

Kristeva, Julia (1988) "Freud: Heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza" En *Debate Feminista*, Vol. 13, Abril, 1996, págs. 359-368. [En línea] <<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/freudh761.pdf>> [Consulta: Abril 2015]

Nancy, Jean-Luc (2002) *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu: 2007.

Toop, David (2010) *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

Williams, Linda (1991) "Film bodies: gender, genre and excess" en *Film Quarterly* Vol. 44, 2-13. [En línea] <<http://www.jstor.org/stable/1212758>> [Consulta: Mayo 2014]

Wood, Robin (2002) "The American Nightmare. Horror in the 70s" en Jancovich, M. (ed.) *Horror The film reader*. Londres: Routledge.

FILMOGRAFÍA:

Harvey, Herk (1962) *Carnival of souls/El carnaval de las almas* [En línea]

<<https://www.youtube.com/watch?v=exUFpSFblaw>>

Hitchcock, Alfred (1958) *Vertigo/Vértigo* [DVD] San Luis: A.V.H.

Kurosawa, Kiyoshi (2001) *Kairo/Pulse* [En línea]

<<https://www.youtube.com/watch?v=qsuUS2lcSk4>>

Martel, Lucrecia (1995) *Rey muerto* [En línea]

<<https://www.youtube.com/watch?v=6EyCEheYolc>>

Martel, Lucrecia (2001) *La ciénaga* [DVD] San Luis: A.V.H.

Martel, Lucrecia (2004) *La niña santa* [DVD] San Luis: A.V.H.

Martel, Lucrecia (2008) *La mujer sin cabeza* [DVD] San Luis: A.V.H.

Martel, Lucrecia (2011) *MUTA* [En línea]

<<https://www.youtube.com/watch?v=ALPGLecuorc&index=33&list=PL786D16AF57EE5536>>

Miike, Takashi (1999) *Audition* [En línea]

<<https://www.youtube.com/watch?v=ED1gVcS3gqk>>

Nakata, Hideo (1998) *Ringu /El círculo*

Nakata, Hideo (2002) *Dark Water*

Romero, George (1968) *Night of the living dead/ La noche de los muertos vivientes*

Romero, George (1985) *Day Of The Dead /El día de los muertos*

Snyder, Zach (2004) *Dawn of the dead/ El amanecer de los muertos*

Tourneur, Jacques (1942) *Cat People/La mujer pantera* [DVD] Buenos Aires: Época.

Tourneur, Jacques (1943) *I walked with a zombie/Yo caminé con un zombie* [DVD] Buenos Aires: Época.